

3253.

(225/0)

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 7

ЛИПЕНЬ

1940

Хроніка

За дальший розвиток плакатного мистецтва

Радянський плакат має славні традиції. В роки громадянської війни, відбудовного періода, роки Сталінських п'ятирічок, в дні торжества Сталінської Конституції, плакат завжди був, є й буде могутнім знаряддям більшовицької партії в справі комуністичного виховання мас.

Цілком своечасною була нарада, скликана видавництвом „Мистецтво“ її спілкою радянських художників, присвячена шляхам розвитку радянського плаката.

В порядку дня наради стояли дві доповіді: засłużеного діяча мистецтв Д. Моора „Основи радянського плакатного мистецтва“ і Г. Портнова „Шляхи розвитку радянського плаката на Україні“.

Один з основоположників радянського плаката Д. С. Моор вказував на передумови плакатного твору і зв'язок з життям — звідси актуальність, політична гострота плаката, плакатне мишлення, себто образне мишлення. Він підкреслював необхідність для плакатиста користуватися революційною символікою.

Особливо гостро він критикував натуралістично-еклектичний підхід до плакатного мистецтва, „фотомонтажну“ композицію багатьох плакатів, себто механічне поєднання окремих елементів в плакаті.

Художники, казав Д. Моор, часто не враховують ні глядача, для якого робиться плакат, ні місця, де він буде знаходитися, ні часу, коли на плакат найбільше дивитимуться. А без цього — не можна досягти максимальної ефективності сили впливу плаката. Від цього залежить і композиція, і колір твору.

В доповіді Г. Портнова було проаналізовано шляхи розвитку радянського плаката на Україні, починаючи з „Вікон“ РОСТА аж до наших днів.

Доповідач підкреслив, що на Україні плакат розвивався під впливом і в тісному взаємозв'язку з творчістю видатних російських плакатистів Маяковського, Моора, Черемниха, Дені та ін.

На Україні є чимало художників-плакатистів, які зараз не беруть участі в творенні плаката. Шкідлива теорійка про „плакат, як другосортне мистецтво“, чимало нашкодила розвиткові радянського плаката.

Тов. Портнов аналізує типи плакатів, конкретну продукцію видавництва „Мистецтва“, яка в більшості своїй — на досить посередньому рівні.

Твори худ. Савіна, Горілого, Карповського, Тітова та деяких інших, що справді шукають нової форми плакатного виразу, свідчать про те, що традиції бойового радянського плаката живуть і розвиваються.

Тільки виконання видавництвом „Мистецтво“ її художниками постанови ЦК ВКП(б) від 1931 року про плакатно-картинну продукцію приведе до дальнього бурхливого розвитку плакатного мистецтва.

Доповіді викликали жваве обговорення, в якій взяли участь й присутні на нараді московські художники Каракенцев і Долгоруков.

Цікавим був виступ худ. О. Довгала, який підкреслював необхідність оперативного видання плакатів і критикував практику видавництва „Мистецтво“, що дуже довго їх друкує.

Тов. Беседін відзначив боязкість працівників видавництва пропустити оригінальний нешаблонний твір й саме така перестраховка позначається на тому, що видавництво випускає багато один на одного схожих плакатів.

Тов. Савін говорив про існуючу у видавництві зрівнялівку щодо оплати плакаців, де більше дивляться на розмір, ніж на якість плаката.

Тов. Карповський вимагав від видавництва спростити систему проходження плакатів в апараті видавництва.

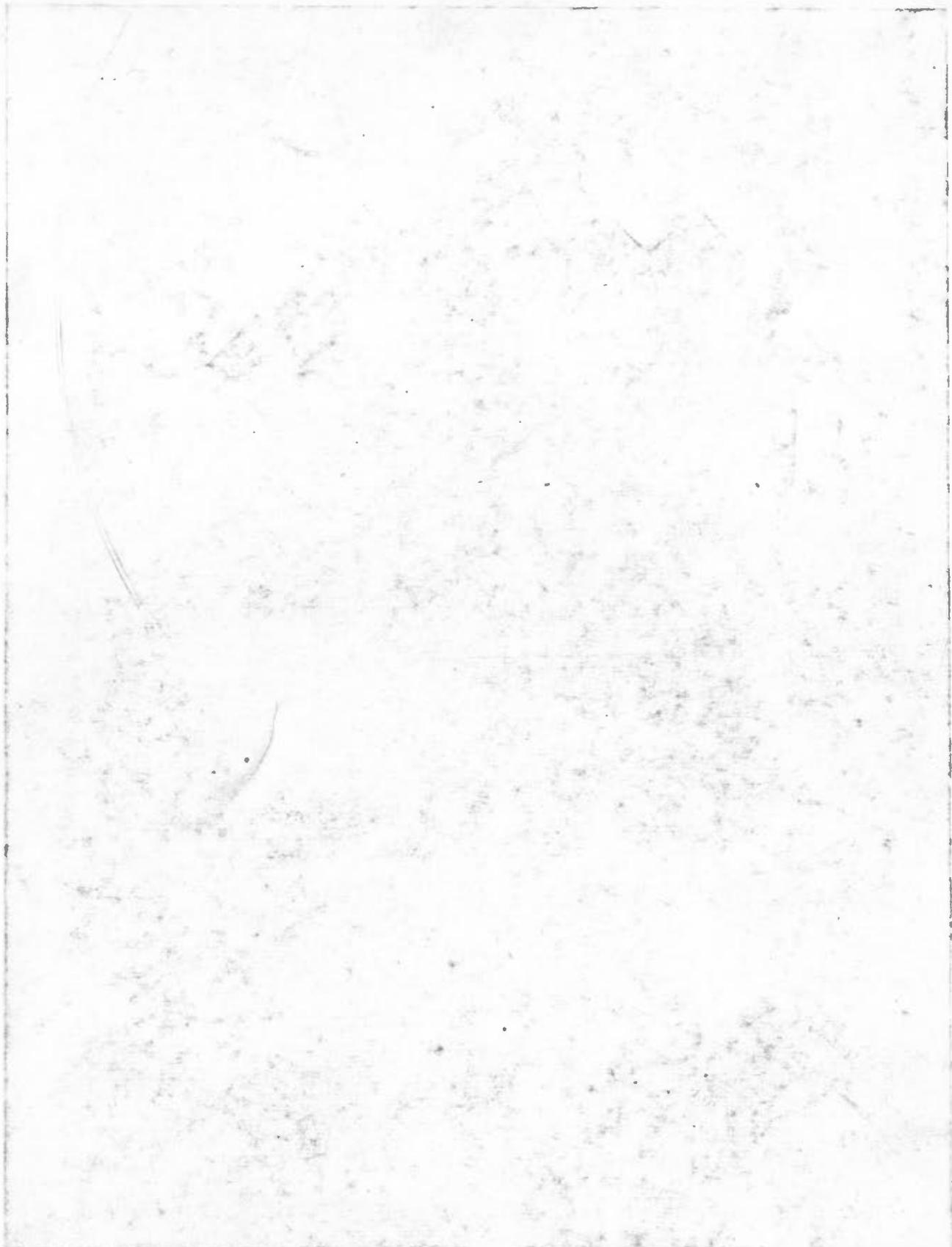
У всіх виступах, зокрема тт. Раєвського, Резніченка, Дмитренка, Хазановського та інших, підкреслювалась необхідність більшого зачленення художників до творення плакату, ніж це є у видавництві.

Цікавими були виступи тт. Долгорукова й Каракенцева, які розповіли про досвід роботи московських й ленінградських плакатистів під час бойових дій героїчної Червоної Армії проти білофінів.

Нарада ухвалила резолюцію, в якій намічено ряд практичних заходів до поліпшення справи видання плакатів, до дальнього розвитку плакатного мистецтва.



Худ. М. Коак. Будинок, де жив Й. В. Сталін у Вологді.



17 NOV 1970 S. J. MURRAY, JR., LIBRARY

№ invit. 3253.



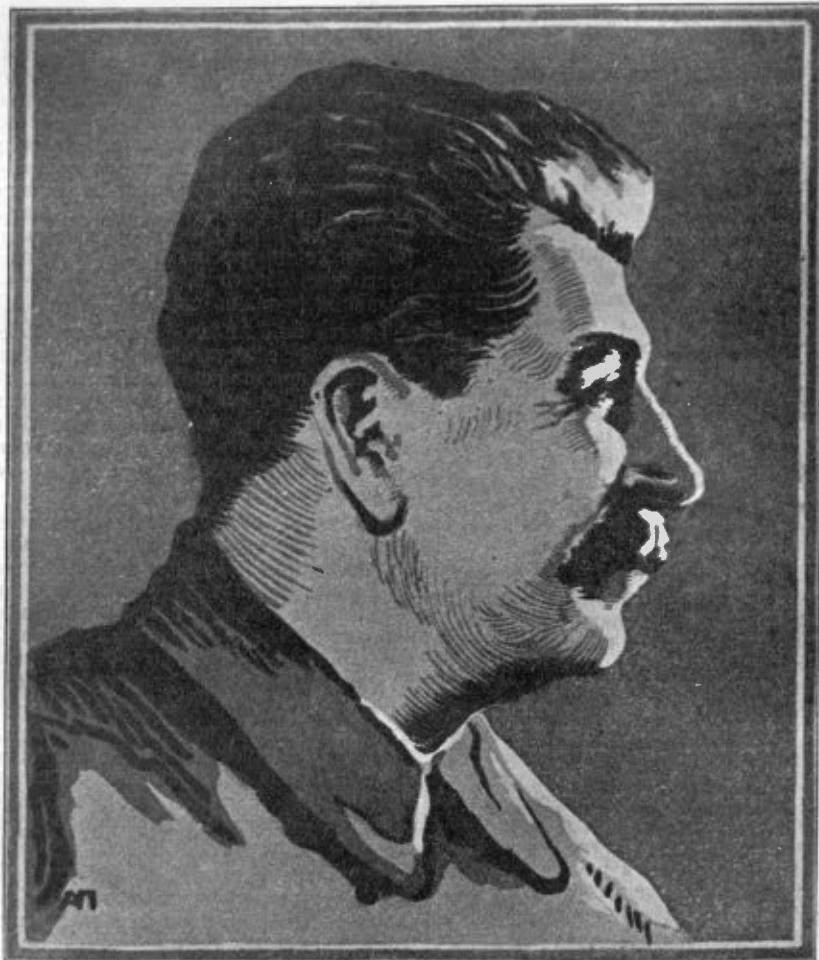
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

№ 7

ЛИПЕНЬ

1940



Портрет І. В. Сталіна роботи О. Пащенка. Ліногравюра

Після пленуму

Творча спілка радянських художників України існує біля двох років. За цей час пленумів, які скликаються між з'їздами нашої творчої спілки для обговорення найважливіших питань творчості художньої практики, було всього два: навесні 1939 р. і в червні ц. р. Останній пленум, з огляду на численність творчих питань, з'язаних з наступними найважливішими виставками, мав бути скликаний, як передбачалося, ще на початку року,—тим більше, що правління спілки працювало погано, не забезпечувало керівництва творчим життям художників.

Пленум розглянув три основні питання: звітну доповідь голови правління спілки радянських художників України В. І. Бойченко, доповідь заступника начальника Управління в справах мистецтв при РНК УРСР О. С. Пащенка, доповідь московського мистецтвознавця М. М. Щекотова про проблему образу.

В. І. Бойченко, який раніш розглядав роботу очолюваного ним правління в трохи рожевому світлі, на пленумі дав досить повний аналіз і критику бездіяльності цього правління. Дебати по доповіді лише доповнили його. На жаль, мало або майже не була піддана критиці бездіяльність багатьох членів правління республіканської і правління київської спілки художників, яке пленум безшумно ліквідував.

Тепер, коли функції київського правління спілки перейшли до республіканського правління, діяльність останнього набагато ускладнюється. Правління повинне рішуче покінчити з безідповідальним ставленням його членів до своїх обов'язків. На це треба зважити і О. С. Пащенкові, обраному на т. в. о. голови правління, замість т. Бойченка, який за власним бажанням був звільнений пленумом. Слід думати, на це зважать і самі члени правління — авторитетні працівники нашого мистецтва.

Правління спілки повинно перебудувати систему своєї роботи, інакше воно не зможе забезпечити виконання колосальних творчих завдань, які стоять тепер перед художниками України в зв'язку з виставками „Ленін, Сталін і Україна“, „Наша батьківщина“ і т. д., про що так докладно говорив у своїй доповіді т. Пащенко. Виставки ці вимагають від художників видатних творчих дерзань по втіленню типових героїчних образів, що на них така багата наша велика епоха. Створити ці образи художники зможуть лише при детальному і безпосередньому вивченні життя. Самими доповідями, диспутами про образ цього досягти не можна; диспути й доповіді корисні лише тоді, коли художники мають міцний зв'язок з життям. На жаль, у деяких художників зв'язок з життям ще й досі виявляється лише в тому, що вони ходять по аванси. У нашому побуті ще трапляються обурливі випадки, коли деякі художники вивершують свої творчі пориви одержанням авансу. Так вони й лишаються з ескізами в руках не створивши інчого путівого до виставки, яка авансувала їх. Правлінню спілки треба повести рішучу боротьбу з цим явищем.

На виставки наша держава витрачає міліони, і треба, щоб ці гроші одержували ті майстри, які їх виправдають. На це керівні органи повинні звернути серйозну увагу. Держава, радянська громадськість вимагають високої якості від усікого труда і художники не можуть бути винятком. Трудячи нашого Союзу одностайно запроваджують у життя восьминтирний робочий день і семиденний тиждень. Скрізь ведеться боротьба з прогульщиками, зривниками виробничого процесу. Державні закони зобов'язують і художників серйозно, чесно ставитися до праці.

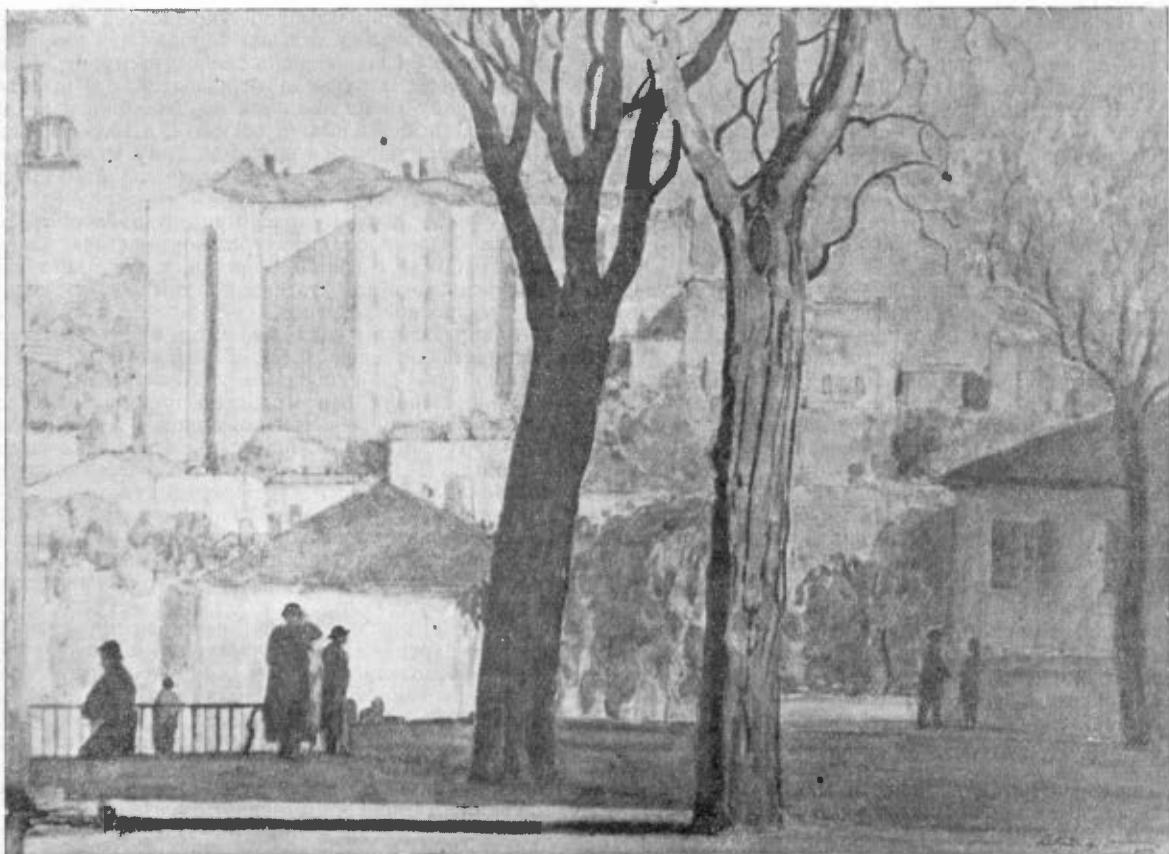
Правління спілки ніколи не зможе бути в курсі життя художників, ніколи не знатиме творчої діяльності кожного з них, якщо не будуть працювати секції правління, які треба негайно організувати. За новою структурою, коли республіканське правління спілки прийняло на себе функції і київського правління, секції останнього стануть секціями республіканського правління. Це накладає на київських художників велику відповідальність: від їх діяльності буде багато в чому залежати ефективність роботи секцій республіканської спілки, від їх діяльності буде багато в чому залежати робота секцій обласних правлінь спілки.

Тематичний план виставки „Ленін, Сталін і Україна“ вже остаточно уточнений і затверджений урядовим виставочним комітетом. Цей план охоплює всі основні етапи героїчної боротьби українського народу за нове, щасливе життя. У найвидатніших етапах цієї боротьби українським народом керувала партія більшовиків, керували її геніальні вожді Ленін і Сталін.

На одному із центральних місць цієї виставки повинна бути героїчна Червона Армія. Її багатою бойовою історією повинна знайти високохудожнє відображення. Її блискуча історія за останні місяці збагатилася на ще нові яскраві сторінки — визволення народів Західної України і Західної Білорусі, розгром білофінів, визволення Бесарабії і Північної Буковини спід гніту румунських боярів.

Робота над відображенням героїки Червоної Армії, над оборонною тематикою має істотне значення для патріотичного виховання нашого народу, для піднесення обороноздатності нашої батьківщини. Тепер, коли капіталістичний світ знову охоплений імперіалістичною війною, — ця робота набирає особливого значення.

Через усю експозицію виставки має відчуватися дух патріотизму нашого народу, — незалежно від того, що саме малює художник: чи бойовий епізод з історії Червоної Армії, чи п'офос соціалістичного труда, чи картину з щоденного побуту народу, чи пейзаж. Високим патріотичним почуттям живе весь наш народ, і це його почуття повинне бути лейтмотивом усієї виставки. Обов'язок художників — дати твори, гдіні цієї виставки.



В. Г. Кричевський. Пейзаж. Олія

В. Г. Кричевський

До характеристики творчого шляху

В особі Василя Григоровича Кричевського українське мистецтво має видатну, цілком оригінальну і самобутну творчу фігуру. Художник Кричевський дуже переконливо і різносторонньо відображає розвиток українського національного мистецтва більш, ніж за 50 років.

Півстоліття творчого шляху — це період, за який неминуче зазнає певних змін як творча особистість окремого художника, так і напрямок та зміст мистецтва в цілому.

За такий період і в громадському житті відбуваються певні зміни, особливо в таку бурхливу епоху, в якій проходило творче життя Кричевського.

Справді, з моменту появилися В. Г. Кричевського на полі мистецтва і до теперішнього етапу його творчості мистецтво нашої батьківщини зробило величезну еволюцію. Вони послідовно пройшло період

передвижницького епігонства, щкавий етап „Мира искусства”, захоплення формалістичними шуканнями, повний розгулу формалізму в перші роки революції, відновлення реалістичних традицій на новій основі і початок розквіту соціалістичного реалізму.

Суспільство ж зазнalo таких „метаморфоз”, що від колишніх відносин не залишилося й сліду: одна соціальна система в корені знищена, замінена іншою, діаметрально протилежною, капіталістично-соціальною.

Такі події в мистецтві і в суспільстві не могли не знайти відбиття в творчості художника. Тим важче стає завдання дослідника творчості такого художника.

Ще більш ускладнюється це завдання, коли творчість художника багатогранна, а такою, дуже багатогранною, і в творчість В. Г. Кричевського.

Прекрасний художник-пейзажист, Василь Григорович є одним з найвидатніших художників-архітекторів на Україні і не менш значним художником-прикладником. Він хороший графік і театральний декоратор. Пізніше, в радянський час, він виявив себе і кращим на Україні оформленням національних історичних кінофільмів. І, що важливо відзначити, у всіх цих галузях Василь Григорович, крім останньої, працює безперервно з перших днів свого творчого шляху.

Така багатогранна діяльність художника робить його цікавим об'єктом для мистецтвознавства.

І творча біографія нашого художника дуже оригінальна: він, без усякої офіційної освіти, загальної і спеціальної, пройшов завидну еволюцію від малописьменного сільського хлопця до професора художніх вузів, доктора мистецтвознавчих наук, заслуженого діяча мистецтв.

Василь Григорович Кричевський, персональна виставка якого недавно відкрилася в Києві — це майстер, який оформився на багатствах західної і російської художньої культури і являє собою виразний тип українського національного художника. При чому національний характер його багатогранного мистецтва виявляється з перших років його діяльності.

Національність творчості художника не була навіяна якими-то політичними доктринами чи зразками мистецтва, раніше створеними. Цю особливість своєї творчості художник вивів із більш фундаментального джерела — із невічерепних багатств багатовікової народної творчості, образотворчого фольклору України.

Художник В. Г. Кричевський спочатку інтуїтивно, а потім, в міру нагромаджених знань, цілком свідомо шукав базу свого мистецтва в самому народі.

В знаннях народної творчості Василь Григорович — ніким не перевершений авторитет на Україні. Ми побачимо далі, що багатою спадщина багатовікової народної творчості України і була основним фактором, який скріпив в єдину, справді національну форму всі прояви художньої практики В. Кричевського — від простого пейзажу до монументального архітектурного спорудження.

Такий, небагатьма рисами змальований, образ цього невтомного, надзвичайно плодотворного трудаєвника нашого мистецтва.

Самородок, винятково допитливий, з колосальною творчою енергією, своїми досягненнями він цілком зобов'язаний своїй невтомній праші, вірі в свої сили і здібності. Ніякі незгоди й нестаки не могли зломити його волю, прагнення до висот художньої культури, що так рідко досягаються інавіть більшістю тих людей, які пройшли систематичну академічну підготовку.

Можливо, тому і зберіг він недоторканою свою творчу самобутність, так вдало поєднуючи в художньому синтезі народність і високу художню культуру, що він ніколи не здав офіційної академічної виучки. Його художня індивідуальність складалася без зовнішнього тиску офіційних авторитетів.

Творчість крашої частини майстрів дореволюційного українського театру, літератури, музики носила на собі певні риси народності, пройнята була народним духом, живилася багатою українським фольклором.

Тисячолітні страждання народу під гітам польських феодалів, а пізніше і під свавіллям російського царизму наклали печать певної скорботи на весь український фольклор.

Кому невідомі традиційні українські народні пісні, що їх співали кобзарі, пісні, словені народного

плачу. Але весь багатоюший український фольклор, як і весь народний дух, що породив цей фольклор, характерний і іншою рисою: це дух протесту, заклик до боротьби, віра в своє визволення, в щасливе життя. Тому то ця скорбота народна ніколи не вилівалася в безнадійний пессимізм, а воля народна ніколи не підкорялася ворогові. Тому то все краще в дореволюційній літературі, театрі, музиці України було оптимістичне.

На жаль, образотворче мистецтво, яке майже цілком знаходилося на утриманні маєтних класів, на Україні, як і в інших народів, в дуже незначній мірі вдавалося до багатого образотворчого фольклору — народної творчості.

По-справжньому цей фольклор був у живопису використаний великим Т. Г. Шевченком, поезія якого цілком побудована на фольклорі. В шевченківську ж епоху цей фольклор використовувався на Україні російським художником Л. Жемчужниковим. Трохи пізніше, під впливом російського народництва і передвижництва, що розвинулось на його основі, частина українських художників широко використовує образотворчий фольклор. Найбільш типовими з цього погляду в 70—80-х роках були Мартинович і Сластіон. Але вони, на жаль, вдалися в типовий етнографізм і по суті перестали бути художниками.

В 90—900 рр. на Україні, частково під впливом рештків передвижництва, частково під впливом ростучого революційного руху, а звідси й росту національної самосвідомості, помічається інтерес до народної творчості. З'являється невелика група талановитих художників, яка використала етнографічний матеріал, фольклор і особливо широко живописну природу України. Такі — Пимоненко, Васильківський, Дядченко, Левченко, Бурачек й інші.

В цій плеяді художників ми знаходимо і Василя Григоровича Кричевського, — він займає там дуже своєрідне становище. З усіх художників цього кола він, власне, один по-справжньому і невтомно працює над багатою творчістю українського народу, працює не тільки як багатограний художник, а й як учений.

В останні роки в нашому літературознавстві і мистецтвознавстві стали часто говорити про значення народності, фольклору. Це цілком сучасно і законично.

Що таке народність у мистецтві?

Це, звичайно, не тільки використання фольклору, етнографічного матеріалу. Художник може ці елементи використати грунтово, і від цього його мистецтво ще не стане народним. Гоген, наприклад, широко брав етнографічний матеріал жителів острова Таїті, але від цього його мистецтво не стало таїтіанським, народним, бо зміст його творчості виріс не з змісту життя самого народу, не зважаючи на велику любов художника до таїтанів, їх архаїкі.

Народність у мистецтві може відобразити тільки той художник, ідеологія якого органічно виростає з ідеології самого народу. Отже, народність у мистецтві означає відбиття в ньому укладу народного життя, психології самого народу, використання фольклорного, етнографічного матеріалу, як виразу народного духу, національної специфіки, що матеріалізувались століттям. Таке мистецтво завжди було бадьорим, реалістичним. Тому то для нас має істотне значення народність у мистецтві майстра, який це мистецтво презентує. Звідси й інтерес до творчості В. Г. Кричевського, який виріс в гущі народу, жив інтересами народу. Його традиціями, який зумів переломити багатий фольклорний і етнографічний матеріал крізь призму високої художньої культури.



V. Г. Кричевський. Зима. Акварель. 1899

Живопис

У творчості Кричевського живопис є основним. Йому художник приділяє увагу постійно, він найбільш повно представлений на персональній виставці майстра. З його характеристики ми й почнемо.

В живопису В. Кричевського виключно пейзажист. Людину він вводить в картину дуже рідко і то лише стафажно, як живописну пляму. А між тим, як показують його, наприклад, ілюстрації до деяких творів Гоголя, Василь Григорович добре володіє мальюком, дає близьку характеристику зображеніх типів. Не підлягає сумніву, що художник непогано впорався б і з жанром, що також видіо із деяких його ескізів на теми з сільського життя. Все ж відсутність жанрових творів у художника є, очевидно, не випадковою.

В той час (на початку 90-х років), коли Василь Григорович почав свою творчу діяльність, жанр виродився в дрібний побутовизм (Пимоненко й інші), відображення сільської архаїки (Левченко й інші), провінціальну „малоросійщину“ (Вжець, Ждаха й інші) або вихвалення старокозацької романтики (Васильківський).

Твори з гостро соціальним змістом (в дусі російського передвижництва) до того моменту майже зникли з виставок.

В силі був портретний живопис. Писались пере-

важно портрети на замовлення. Але і «все» — перечислене поступово витіснялося пейзажем. Можна прослідкувати як закономірний процес: чим більше в дальшому загострюється класова боротьба (а вона, дійсно, набула на початку ХХ століття грандіозних розмірів), тим більше живопис відходить в галузь чистого пейзажу, і художник В. Кричевський не міг уникнути впливу свого часу.

Однак, вказані вище художники, як і Кричевський, який би не був напрямок їх творчості, були художниками безумовно близькими до народу.

Народність і апоплітичність — чи немає тут протиріччя? Протиріччя є, але воно в самому житті.

Що штовхало наше мистецтво, головним чином, на пейзаж? Любов до природи? Припустимо. Тоді залишається відповісти на одне питання: чому ж ця любов до природи посилювалась саме тоді, коли повинна була посилюватись любов до людини, до боротьби, ідеалів, коли ця людина напружуvala всі зусилля, щоб покінчити з соціальною нерівністю?

Справа в тому, що народницькі ілюзії на цей час збанкротували остаточно. Ними вже інтелігенція, в тому числі і художня, не могла більше живитись.

Іти шляхом реалістичного жанру — значило для художників початку ХХ століття іти за робітничим класом. А це значило обрати шлях, на який могли, відважитись, лише одиниці. Відображати страждання „меншого брата“ — селянства було вже

не в моді, а зображені класові бої пролетаріату в умовах царської розправи було справою рискованою.

В 1905 році цілий ряд художників — Бершадський, Заузе, Кишиньовський, а також і Кричевський взялися за революційні теми, зображені наявіть барикадні бої (Заузе, Кричевський), але за межі майстерні художника ці твори рідко виходили.

Іти в народ для багатьох художників того часу значило „іти в пейзаж“. Але „іти в пейзаж“ також можна по-різному. Можна без краю зображені сільську архаїку: похилені місток, напівзруйновані хатини з горшками на плоті, що постійно й зображені прекрасний пейзажист Левченко. І таке мистецтво буде носити риси деякої любові до пригніченого народу, але важко знайти тут почуття оптимізму.

Можна писати інтимні пейзажі, безконечні заходи сонця, місячні ночі, вільвати в них велику тугу від пошлого лихоліття — і тим бути вдоволеним, не маючи справи з якою б там не було народністю. І так робила більшість пейзажистів того часу.

Проте, можна дивитись на пейзаж як на величезну арену прикладання людської праці, можна дивитись на цього бадьорим поглядом самого народу, зобразити безмежні поля, луги, ліси, заливі сонцем, оповиті прозорим повітрям, — і це буде пейзаж бадьорий, оптимістичний.

Але так, по-народному, дивитись на пейзаж може, насамперед, художник, що органічно зв'язаний з самим народом, живе його життям. До числа таких пейзажистів належить і Кричевський.

Як пейзажист, Кричевський не має улюблених об'єктів. Він пише, все, що може зупинити око художника. Але обов'язковою умовою є бадьорість, мальовничість природи, сонячність, безмежність зображені перспективи. Нема в його пейзажі планів, вирішених умовно, зведені до завченої формулі чи трафарету. Всі плани пейзажу він трактує методично, детально і, однак, без тіні натуралізму.

Горизонт у пейзажах Кричевського завжди чіткий і ніколи не розчленяється в просторі, і, одночасно, горизонт цей — далекий, трактований з цілковитим дотриманням перспективного віддалення. Переважний розмір його полотен — мініатюрний. Картини великого розміру зустрічаються багато рідше. Невеликі в розмірах, ці твори, завжди опрацьовані з усією ретельністю і в розумінні обробки, майстерності, відрізняються від його великих полотен лише масштабом. „Етюдність“, яка багатьох художників пізнього імпресіонізму носить характер скромінущого торкання до природи, — чужа Йому. Перший-ліпший його твір носить цілком закінчений характер.

Свій живопис наш художник починає з акварелі. Вона йому здається найбільш приступним матеріалом. Десять років упертої праці він акварелі, грунтовно вивчивши їх техніку. Лише ставши зрілим художником, постійним учасником виставок „Товариства російських акварелістів“, В. Кричевський береться за олійний живопис. Його, як до того і акварелі, він вивчав у постійних творчих стосунках з іншими художниками (в основному в Харкові, де проходили його молоді роки).

Перші його роботи олією носять риси несміливості, але дуже швидко художник це переворює, знаходить свою живописну мову і все більше і поліпшує.

Постійно працюючи в олії, він, однак, ніколи не залишив і акварелі. Обидва ці матеріали використовуються паралельно, без надання переваги одному перед другим. Це переплетення нерідко приводить деяких художників до своєрідних наслідків:

або акварель підкоряється олії і тоді стає важкою, жухлою, втрачає свою свіжість, звучність, легкість, або акварель зберігає свою силу, властиву їй специфіку, але олія стає „акварельною“, часом повністю імітуючи акварель. Типовий приклад цього — олійний живопис одного з видатних наших акварелістів — О. О. Шовкуненка. Такий наслідок від невдалого симбозу олії і акварелі звичайно переворюється тим, що один із цих матеріалів кидається зовсім і часто назавжди.

Як же взаємний вплив акварелі і олії відбивається на живописній мові Кричевського?

Уважне ознайомлення з творчістю художника переконує, що він щасливо обійшов подібні наслідки взаємного впливу цих живописних матеріалів.

Більш того, художник злагатив обидва види цього живопису, якоюсь мірою облагороджуючи кожий із них специфічними якостями другого. В результаті — в руках зрілого, досвідченого і вмілого майстра акварель, не втрачаючи своєї специфічності, набуває найвищої наскрізності і свіжості олійного живопису, а олійний живопис, в свою чергу, набуває легкості, прозорості акварелі, також не втрачаючи властивої йому специфіки. Тому не відчуваєш переходу від акварелі до олійного живопису і навпаки.

Стриманість, благородство, почуття міри, матеріальна вагомість обох видів живопису характерні для загальної живописної культури художника. Тому ми в дальному не будемо розділяти твори художника на акварель і олію, а будемо говорити про його живопис взагалі.

Живопис Кричевського в перший час відзначався якоюсь чорнотою і важкістю — особливо в трактовці тіней. Тут ще немає живописно узагальнених плям, ступіджується кожна деталь зокрема, і лише витримана тональність позбавляє твір художника роздрібності, мозаїчності.

Однак, ця чорнота і важкість в живопису Кричевського швидко зникає. В кінці 90-х років, після поїздки у Крим в 1897 році, живописна гама його стає значно свіжішою, прозорішою, і давні хиби помічаємо, як рецидив, лише в окремих роботах.

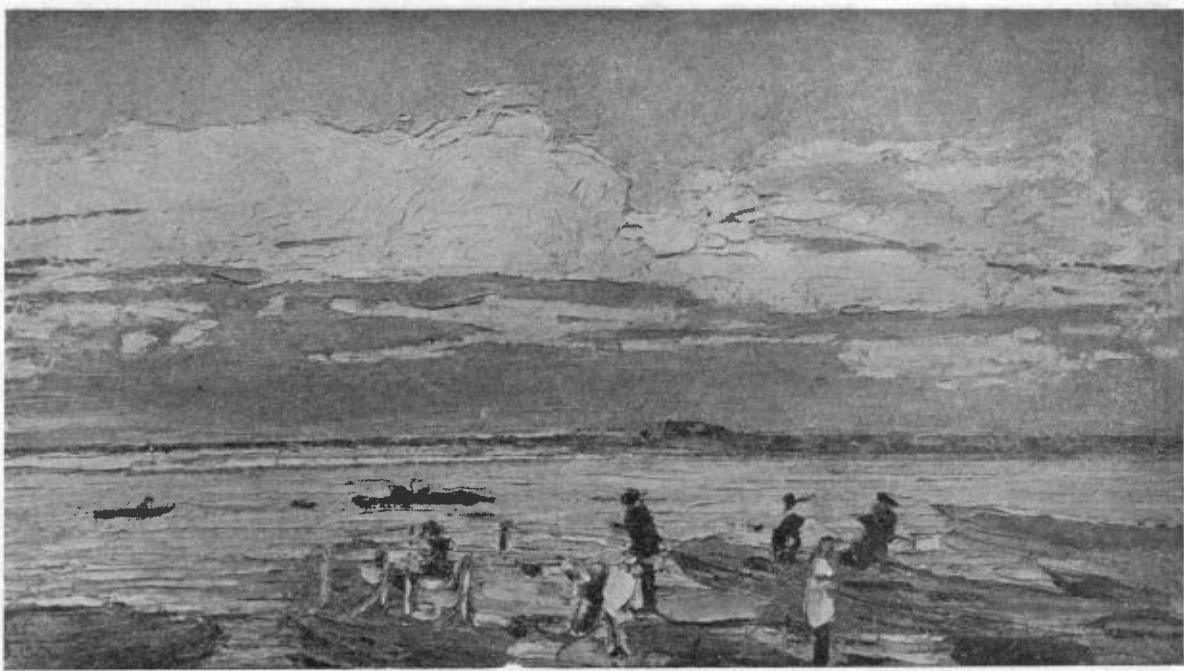
Можливо, написані в цей час Кричевським кримські пейзажі своюю своєрідністю, контрастами сприяли зникненню деякої чорноти в його живопису раннього періоду.

Уже в ранніх пейзажах В. Кричевського відчувається сумлінна характеристика місцевості і її типовості. Улюбленою порою року для Кричевського є літо у всій його мальовничості, нарядності. Рідше — осінь і весна, а ще рідше зима. Закоханий в сонце, він ніколи не зображує вогкої, похмурої погоди, хмар, що давлять своюю важкістю. Сонячність, незалежно від пори року, — відзначна властивість пейзажу Кричевського на всіх етапах його творчості. Навіть хмари, що великими масами вкривають небо, наскрізь пронизані сонячним світлом. Втім, ця риса властива не тільки Кричевському — вона властива в повній мірі і багатьом українським пейзажистам його віку і більш пізнім.

Поетами сонця є такі видатні українські пейзажисти, як, наприклад, Васильківський, Бурачек, Фельдман і інші.

Тут дає себе знати не тільки вплив імпресіонізму, а, очевидно, і характер українського пейзажу, типовий своюю сонячністю.

Саме близькість до народу цих художників послідовно удержувала їх, в тому числі й Кричевського, на рівні реалізму, оптимізму, удержала від рис ретроградності „Мира искусства“ і всяких формалістичних захоплень. З багатою художньої спад-



V. G. Кричевський. Дніпро. Оля

щини, західної і російської, вони брали лише те, що могло зміцнити їх, як реалістів.

Для соціальної характеристики пейзажу Кричевського цікавим є зображення ним пейзажу наших сіл з їх мальовничими хатами. В тисячі пейзажних творів художника ми ніколи не бачимо зображення куркульської хати з навколоїшнім награбованням достатком, що дуже часто зустрічається в українському пейзажі, особливо після 1905 року.

Але зате не зустрічаємо й жодного твору, що зображує вбогі, напівзруйновані селянські хати, схилені паркані, архаїкі і аскетизм, в обстанові яких людина опускається нижче тваринного стану.

Улюбленими об'єктами сільської архітектури художник робить для своїх полотен будівлі середніх шарів селянства. Саме ці хати багаті типовим українським етнографізмом, образотворчим фольклором. Архітектура хат заможних елементів села наявна впливом міста, нерідко навіть буржуазного модерну. «Архітектура» ж хат розореної бідноти в своїй аскетичній убогості не могла зберегти фольклорної нарядності. І цим, очевидно, пояснюється вибір архітектурних об'єктів з нашого села Кричевського, який так глибоко вивчив спадщину народної творчості — фольклор.

Цим Кричевський різко відрізняється від Левченка й інших любителів сільської убогості, архаїкі і від Васильківського та інших, що відображали архітектуру заможних елементів села.

Василів Григорович чужим було і те й друге.

До пейзажу Кричевського підходить без заздалегідь сформованого почуття романтики чи лірики, підходить з тим же спокоєм, як сільський орач до ріллі.

Якщо іноді в художника пейзаж виходить романтичним або лірчним, то це тому, що сама зображенна природа давала на те підставу (див., наприклад,

їого близький по ліризму пейзаж „Кам'яна баба“, 1925 р.). Це зовсім не значить, що до природи Кричевський підходить без почуття, хвилювання, натуралістично. Любов Кричевського до природи „пантеїстична“ — для нього все варте пензля художника, треба тільки вибрати належну точку в місцевості і належний час. Тому то в його пейзажах українська природа подана у всьому багатстві свого вияву. Тут є все: і ріки, і гори, і ліси, і поля, і будівлі, і натюрморти...

Прекрасний зодчий, він любовно зображує як архітектуру деталі, так і цілі архітектурні ансамблі.

Не особливо великий аматор вузького урбанізму в пейзажі, великі архітектурні маси (види міст) він трактує імпресіоністично, лише живописними плямами. Складна архітектура „анатомія“ міста вирішується лише натяком, загальною характеристикою найбільших архітектурних ансамблів. Такими є кілька його пейзажів, що зображують загальний вид Києва.

Архітектурний пейзаж, особливо урбаністичний, не часто зустрічає своїх справжніх живописних виразників, які вміють знаходити почуття живописної міри, щоб не впасти в натуралізм чи навмисний ілюзіонізм — замість будників давати їх міражі.

В більшості випадків архітектори, які працюють у живопису, трактують архітектуру натуралістично, а живописці не завжди вміють увізвати архітектуру з навколоїшньою природою, трактують її сухо. Урбаністичний пейзаж, власне, — явище не таке часте, а особливо в буржуазну епоху панування великих міст. Тим цікавіше для нас відзначити наявність ряду прекрасних архітектурних пейзажів Києва, Одеси, що знайшли місце в експозиції персональної виставки нашого художника-архітектора.

Кричевський формувався в епоху найбільшого поширення імпресіонізму. В творчості українських художників імпресіонізм знайшов свій відбиток. §



V. G. Кричевський. Крим. Олія. 1901

Його впливу у великій мірі зазнали такі художники, як Мурашко, Беркос і інші. Він відчувається у всій творчості Бурачека. Є він і в творчості Кричевського. Але типових імпресіоністів, особливо більш пізньої його формациї, на Україні не було. Імпресіонізм в інтерпретації українських пейзажистів був поміркований, стриманий, ніколи не доходив до деформації предмета, до його зовнішньої поверхової характеристики.

Сонце і повітря, чистота колориту — основні захвати імпресіонізму — знаходили цілковите застосування в творчості кращих українських художників, які в основному залишили вірні традиціям російського реалістичного мистецтва.

Кричевський спочатку познайомився з імпресіонізмом в його російсько-українському проявленні — на виставках пізніх передвижників, «Мира искусства», на виставках українських художників.

Школу імпресіонізму в Парижі і взагалі за кордоном, за прикладом Мурашка, Беркоса, Васильківського, Бурачека, Кричевському пройти у свій час не вдалося.

Тому імпресіонізм його носить дуже стриманий характер. І лише в 1911 році, вперше зробивши подорож захід, він широко й грунтovно знайомиться з імпресіонізмом як стилем.

З цього часу живопис його зазнає істотної зміни. Він набуває світлої гами, чистоти колориту, насыченої тональності і зберігається без особливих змін до наших днів.

Час, солідний вік і в якій мірі не відбилися на його живопису, завжди бадьорому, оптимістичному.

Стайлізаторство художників «Мира искусства», властиве Мурашкові і частково Іванові Мясєдову,

нарбуту й іншим, було відсутнє в творчості Кричевського, за винятком хіба одного невеликого ескізу, виконаного в дусі «Мира искусства» («Лебідь», казка, 1907 р.).

Сильне захоплення Кричевського графікою на початку ХХ століття накладає на деякі його твори олійного живопису печать графічності. Типовим у цьому відношенні є його «Ярмарок» (1913), одна з дуже небагатьох жанрових його картин.

Цю графічність можна помітити і на деяких пейзажах Кричевського. Можливо, не без впливу графіки трохи пізніше в нього з'являється також ряд ілюмінованих малюнків — олівцевих, підфарбованих, в манері Дядченка, аквареллю.

Все ж графічність з живопису художника швидко й назавжди зникає.

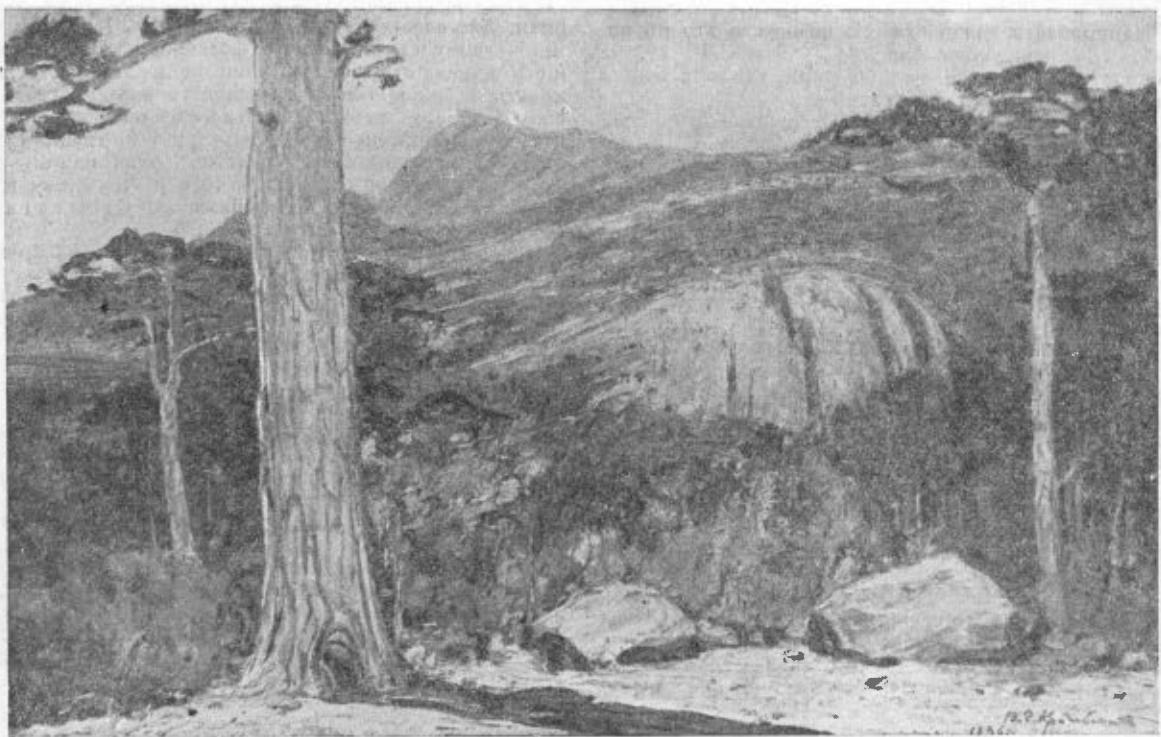
На жаль, експозиція виставки не має значної частини творів Кричевського. Дуже багато його робіт перебуває в приватних руках, в різних музеях, за кордоном. Але величезна кількість його творів, виконана до революції, загинула в 1918 р. від по-жеї.

На виставці зібрано біля тисячі експонатів, які все ж дають чітке уявлення про живописну культуру художника, про його живописну мову.

Кричевський цілком оригінальний живописець — його важко причислити до якоїсь школи.

Не підлягає сумніву, що величезне живописне багатство художника зробить благодійний вплив на нашу художню молодь, на розвиток українського мистецтва.

Для наших мистецтвознавців і критиків живопис Кричевського є своєрідним об'єктом для вивчення. Він заслуговує цього тим більше, що ключ до ро-



V. G. Кричевський. Крим. Оля. 1936

зуміння всіх сторін творчості Кричевського — архітектора, прикладника, графіка, кінооформлювача — знаходиться в його загальній живописній культурі.

Розглянемо тепер інші сторони творчості Кричевського.

В шуканні національної форми

В другій половині XIX ст., як ми вище відзначили, дякуючи народницьким прагненням української інтелігенції, помічається тенденція надавати культурним цінностям національного відтінку. Однак, розвиток буржуазної самосвідомості приводить до пожвавлення, активізації націоналістичних прагнень української буржуазії, особливо в кінці XIX і на початку ХХ ст.

Якщо демократична інтелігенція прагнула до національної культури через переробку народної творчості, багатств українського фольклору, то націоналістичні елементи прагнули оживити традиції національної культури XVII—XVIII ст. — культури козацької старшини.

Так складалися на початку ХХ ст. два прагнення створити національний стиль України: народне, демократичне стремлення і буржуазно-ретроградне, націоналістичне. Поскільки для тих і тих елементів спільним ворогом був російський царизм, різкого антагонізму між цими стилевими устремленнями не було. Не було і сурової грані в стилевих шуканнях.

Національні і націоналістичні прагнення в українській культурі, насамперед, відбилися на стремлінні до національної архітектури. Це пояснюється, очевидно, тим, що Україна мала численні цінні пам'ят-

ники архітектури XVII—XVIII ст. і ще більше традиційної народної архітектури.

Крім того, архітектура в своєму синтезі з іншими мистецтвами — живописом, скульптурою — найбільш активно і впевнено сприяє розвитку стилю. Тому ми бачимо на початку ХХ ст. ряд спроб створити національну архітектуру.

Поскільки архітектурні спорудження вимагають великих витрат, то, природно, за них взялася заможна буржуазія. Звідси і перевага в новій українській архітектурі традицій XVII—XVIII століть.

В аспекти цієї боротьби за національний стиль архітектури особливе значення має творчість Кричевського, як архітектора. Саме він перший і посправжньому талановито застосував народну архітектуру, образотворчий фольклор в монументальних архітектурних спорудах.

Механічно переносити форми чи елементи народної архітектури в архітектуру нову і тим зробити її національною — справа дуже проста, але зате вона нічого не додасть до того, що давно вже існує — до народної архітектури.

Потрібне було величезне багатство народної творчості, образотворчого фольклору, взяти як сировину, творчо переробити і пропустити крізь призму високої художньої культури, подати в якомусь новому синтезі.

Так і робив Кричевський. Але перше ніж приступити до такої складної справи, треба було добре вивчити спадщину класичних стилів, вивчити форми, генезис, розвиток і занепад їх.

Кричевський і зробив цю величезну роботу і лише потім взявся за лабораторну інтерпретацію національної форми.

Переробляти для цього, як це багато хто робив, форми українського бароко XVII—XVIII ст. не годилося. Щоб бути національним, стиль в основі своїй повинен мати фольклорність.

На початку ХХ ст. полтавське земство оголосило конкурс на спорудження свого будинку. В цьому конкурсі взяли участь ряд видатних архітекторів, як, наприклад, Желтовський; виступив із своїм проектом і Кричевський. В результаті конкурсу проект молодого Кричевського проходить.

Земські діячі не помітили спочатку національного характеру проекту Кричевського, тим більше непримінностей ждало талановитого архітектора через деякий час.

Живописна культура В. Г. Кричевського відбита в його архітектурних спорудах. Це відчувається вже в проектах. Тут той же принцип: світла гама, просторість, ретельна обробка як цілого, так і частин. А найголовніше — народність тут використана до найвищої можливості.

Ми вже говорили, що В. Г. Кричевський перетворює, а не механічно переносить готові зразки народної творчості, як це зробив, наприклад, Галаган на Україні, побудувавши собі будинок в 1856 році в народному стилі.

Про цей будинок ще Шевченко писав: „Панська, але хороша і гідна наслідування витівка“. Ця „гідна наслідування витівка“ мала те прогресивне значення, що вона вперше у XIX ст. виходила з традиційних форм народної творчості і змусила про них загово-

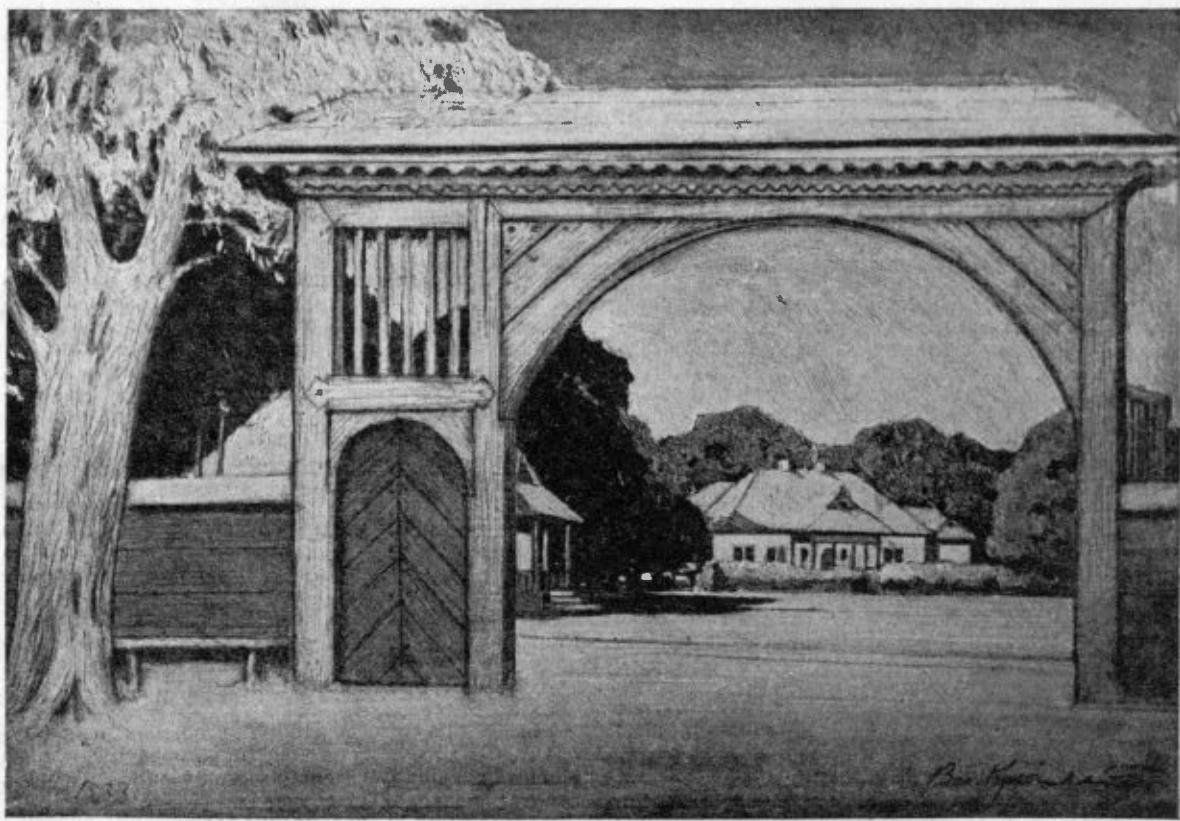
рити. Але наслідувачі її не знайшлися. І це зрозуміло — чому саме. В яку б фольклорну декоративність, нарядність такий будинок не врати, він все ж являтиме собою тільки збільшеного розміру селянську хату, призначену для панського затишку, для представників іншої культурної формaciї. Тут колізія між формою і „змістом“ була неминучою. Тому не випадково в тому ж 1856 р. Лев Жемчужников пінав: „Чому б не зробити кроку вперед і не йти далі, ніж могли наші предки?“

Цей крок вперед і зробив вперше молодий архітектор В. Г. Кричевський на початку ХХ ст.

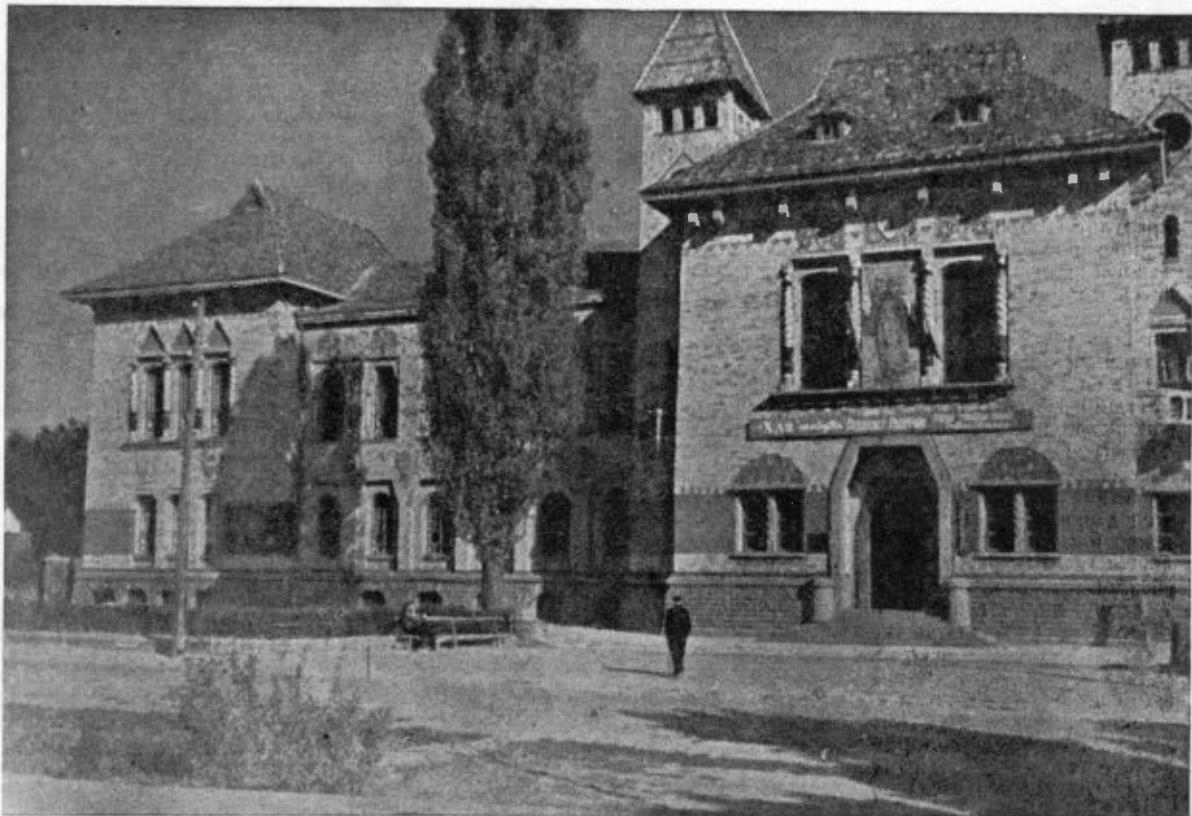
Як вивести синтез із багатою, стодіттями на-громадженою народною творчості — образотворчого фольклору, архітектурн? Який критерій покласти в основу, що вибрати, що відкинути і що додати, щоб у підсумку вийшло щось нове, збагачене і національне?

Ці питання одразу ж постали перед художником-архітектором у всій своїй складності і заплутаності. Справді: народна творчість така багата, така різноманітна у часі і в просторі!

Зазнавши на собі впливу історичних умов, народний орнамент, наприклад, на правобережній Україні, носить риси геометричності орнаменту, а на лівобережній — рослинності. Підкоряючись цьому поділові, орнамент має безмежні варіації по окремих областях і навіть селах. Безмежний у різноманітності і мальовинчасті, як і сама українська „природа, єдиний у своєму декоративному темпераменті і рит-



В. Г. Кричевський. Будинок Галагана. Олія



Будинок земства в Полтаві, збудований за проектом В. Г. Кричевського

міці, цей орнамент, як і вся народна творчість, за-
звав на собі впливу творчості різних народів
Сходу і Заходу. Відчув він і вплив класичних стилів,
особливо бароко, ампіра, аж до модерна. І все ж,
які б не були ці впливи, що нашарувалися у вирі
часу, яка б не була деформація цього орнаменту в
капіталістичну епоху, він зберіг свої основні риси.
Він асимілював елементи постійного впливу до
такої міри, що лише досвідчене очі знаєць ледве
може вловити залишки йх.

В. Г. Кричевський зробив колосальну роботу.
Треба було вивчити цей орнамент у всій його ба-
гатогранності і з методичною членкою ботаніка
вивести якийсь абстрактний закон — узагальнено ти-
повий орнамент, ніби родовий орнамент. Це лише
перша стадія дослідження. Такий орнамент — тільки
абстрактно-узагальнена форма. Треба було цю форму
збагатити, дотримуючись її специфіки, новими вла-
стивостями. І тут Кричевському — вченому прихо-
дить на допомогу Кричевський — художник. Він інтерпретує по-своєму народний орнамент, який, в
такій інтерпретації, вже не є народним. Він стилі-
зований уже по-новому. Це вже орнамент самого
Кричевського, його стиль. Але основа — народна.
Так він робить і з формами народної архітектури.

Збагатившись таким чином, В. Г. Кричевський
починає працювати над створенням будинку пол-
тавського земства, першого і єдиного в своєму роді.
Будинок цей вражає своюю монументальністю,
багатством внутрішньої і зовнішньої архітектури,

зовсім новою, незвичайною декоративністю. Як і в
живопису нашого майстра, тут у всьому дотримано
почуття міри, тут життерадісність, просторість,
нічого експансивного, кричущого. І в той же час
в цьому спорудженні глибоко відображені дух
народний, багатющі традиції народної архітектури
і її вбрання.

Будинок змусив про себе заговорити дуже швидко,
що в процесі будівництва; він швидко здобув впли-
вових прибічників і противників. Преса заговорила
співчутливим тоном. Заговорили і реакційні еле-
менти. Навколо імені В. Г. Кричевського почалася
боротьба. І архітектор, ледве закінчивши будинок,
перебирається в Київ.

Так був створений прекрасний пам'ятник — гор-
дість української архітектурної культури, що дав
поштовх до дальших шукань і дерзань.

Царизм не дав більше нагоди архітекторові при-
клади свої сили до великих архітектурних споруд.
Побудувавши кілька малих будинків — три народні
школи на Чернігівщині, народний дім у Лохвиці,
у яких значно стриманіше відчувається його стиль,—
архітектор жде кращих часів. І лише в радянський
час, в роки великої соціалістичної реконструкції, він
одержує урядове замовлення на колосальну спору-
ду — побудову меморіального музею Т. Г. Шевченка
в Каневі. Цю роботу він виконує в співробітництві
з молодим радянським архітектором, своїм учнем
П. Костицьком.

Будинок цей, маючи багато спільногого в своїх ос-

новних частинах з будинком полтавського земства, однак Істотио від нього відрізняється. Переслідуваний українськими націоналістами — Хвилею і його компанією, архітектор не був вільний у своєму творчому розмахові. Його проекти бракуються один за одним. Гальмували і процес будівництва. Ворогам не відішло було, щоб розвивалася національна архітектура України, як і її культура загалі.

Це не могло не відбитися на архітектурі будинку. В результаті зовнішня сторона П вийшла трохи аскетичною, позбавленою своєї яскравої національної виразності. Тому декому цей будинок здається модерністським, що, звичайно, неправильно. Спорудження, у трохи спрощеній формі, безумовно виходить із національних форм, в основі його лежить той же принцип народності.

Зате свою внутрішньою обробкою будинок значно багатший за свого полтавського попередника. Тут, навіть трохи порушивши меморіальну інтимність, архітектор дав волю своїй творчій фантазії. Підкорена загальний гамі, орнаментація тут значно більше окультувана, ніж у полтавському будинку, носить риси дальших шукань. Це свідчить про те, як безмежно можна варіювати народні форми, не перетворюючи їх в трафарет.

Найбільшим архітектурним держанням Василя Григоровича є проект з'єднання Володимирської гірки з Пролетарським садом. За цим проектом передбачається Істотна зміна топографії вказаних частин міста з таким розрахунком, щоб з Хрестатика було видно Дніпро. Поскільки цей проект дає лише попередне, наближене уявлення про ідею автора, ми про нього більше говорити не будемо.

Надзвичайно різноманітна діяльність В. Г. Кричевського в галузі прикладного мистецтва, запровадження художньої культури в побут. Ця сторона роботи художника така багата, що вимагає спеціального дослідження. В недалекому майбутньому ми спробуємо детальніше охарактеризувати П. Поки що обмежимося лише деякими зауваженнями.

Як прикладник, Василь Григорович ще в старий час звернув на себе увагу художньої громадськості — не тільки російської, а й західно-європейської. Цій стороні його діяльності приділили багато уваги колеги художні журнали Німеччини, Франції, Англії.

І в цій справі у цього панує той же принцип народності, що і в архітектурі. Тут в основі лежить геометрично стилізований ним народний орнамент, як і в архітектурі, а в дальшому і графіці.

Таким чином, перевітлений орнамент знаходить надзвичайно широке поле застосування саме в прикладній галузі, він краще, ніж рослинно-натуралистичний орнамент, ув'язується з матеріалом. Як і в архітектурі, декорація і площа підкоряються основним стилевим вимогам майстра. В килимарстві, кераміці, фарфорі, меблі В. Г. Кричевський дав прекрасні зразки використання народних форм.

Немало працював художник і в графіці, в якій почиваються основні риси його живопису: чіткість, обробленість і живописність малюнка.

Багату композиційну винахідливість виявив художник у своїх книжкових ілюстраціях. Він хороше ілюстрував твори українського письменника Ю. Яновського. Особливо хороше враження справляють

їого ілюстрації до деяких творів Гоголя, які відзначаються влучністю характеристики літературних типів. В книжковому оформленні художник виявив багатий смак і винахідливість.

Велике значення для нашого мистецтва має оформлення В. Г. Кричевським українських історичних кінофільмів: картини „Тарас Шевченко“, „Тарас Трясила“ (за Шевченком), „Межигір’я“, „Сорочинський ярмарок“.

Універсальність художньої діяльності Василя Григоровича, енциклопедичність його знань найкраще простежить по кіноформленні. Тут різносторонність таланту художника виявляється в справжньому синтезі. Саме в цій галузі найяскравіше видно, що в основі великих знань В. Г. Кричевським українського фольклору, всієї народної творчості лежить добре знання етнографії і археології України. Художник, обдарований великим історичним чуттям, поновлює на екрані епоху в повній її різносторонності. Архітектура, костюм, речі домашнього вжитку, засоби виробництва, весь побут народний і навіть пейзаж постають перед глядачем у всій історичній правдивості.

В окремих випадках, якщо Кричевському невистачає достатньо історичної документації, на допомогу приходить його тонке художнє чуття.

Не вдаючись в етнографічний натурализм, художник обмежується узагальненням найбільш типового, оригінального. Лише серйозні знання української археології, історії, етнографії, укладу народного життя в різni епохи дали можливість художникові впоратись з оформленням складного історичного фільму „Звенигора“, в якому наводиться ряд історичних епізодів боротьби українського народу з внутрішнimi i iноземними ворогами. Перед глядачем постають в історичній конкретності образи скіфів, норманів, татар — до епізодів громадянської війни на Радянській Україні.

В розвитку національної форми нашого мистецтва художня культура цього майстра має серйозне значення. Не менше значення вона має для розробки питань синтезу в українському мистецтві, бо вся творчість Василя Григоровича збудована на синтезі.

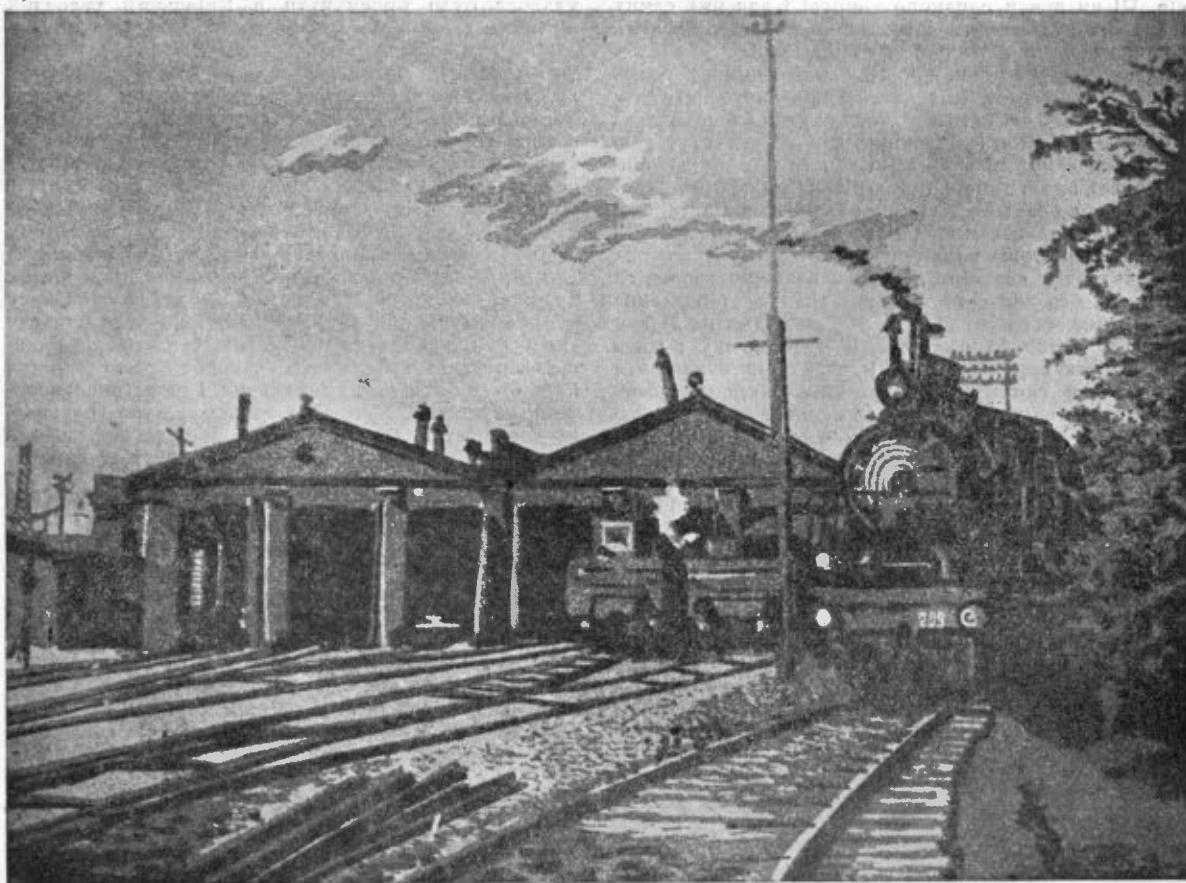
Працюючи з 1917 р. професором Київського художнього інституту, В. Г. Кричевський немало енергії віддав і на підготовку нашої художньої молоді.

Часто беручи участь в різних комісіях, експертізах, консультаціях, Василь Григорович і громадській роботі приділяв і приділяє увагу.

Радянський уряд не залишив без уваги заслуг талановитого художника-самородка, друга половина творчого життя якого знайшла плодотворний розвиток в радянських умовах. В минулому році художників був присвоєний учений ступінь доктора мистецтвознавчих наук. В цьому році він одержав звання заслуженого діяча мистецтв.

Василь Григорович, не зважаючи на свої 67 років, повний творчих держань, енергії, по-юнацькому свіжий у своїй багатогранній майстерності. У скарбницю української радянської культури він даста ще немало майстерно виконаних творів. Побажаємо художників довгого творчого життя!

Г. Радіонов



О. Пашенка. Тбіліські залізничні майстерні.
Ілюстрація до книги Л. Берія „До історії більшовицьких організацій Закавказзя“. Ліногравюра

Дві виставки

Нотатки про творчість О. Пашенка і Ц. Стоянова

Недавно в клубі Спілки радянських письменників Києва одна за одною відбулися персональні виставки молодих художників Ц. С. Стоянова і О. С. Пашенка. Для кожного з них ці виставки є першим серйозним творчим звітом перед громадськістю.

Різні за творчим темпераментом і обдаруванням, різні по розумінню завдань і методів мистецтва, ці художники у своїх творах яскраво відбивають дві лінії, які постійно то перетиналися, то розходилися в історії мистецтва і які неважко помітити в будь-ному розв'язті радянського мистецтва.

Органічне поєднання форми і змісту і надалі лишається однією з першорядних проблем радянського мистецтва. В практичному розв'язанні цієї складної проблеми перед художником, природно, постають

немалі труднощі, і хоче того художник чи не хоче, сама специфіка творчості штовхає його на шлях постійного навчання, припинення якого стає гальмом зростання або початком творчого занепаду.

Як і в кого вчитися, на чому акцентувати, що пропустити через фільтр критичного сприймання, з якого джерела черпати живі соки мистецтва? — ось коло питань, які хвилюють кожного художника і, зокрема, тих, які щойно виходять на шлях власної творчості.

Стоянова і Пашенка ми ставимо поряд зовсім не тому, що їх персональні виставки збіглися в часі, а, головне, тому, що матеріал творчості цих двох молодих художників з різними поглядами на мистецтво приводить до надзвичайно повчальних виснов-

ків. Ці висновки єднаково корисні і для них самих і для тих художників, які в тій чи іншій мірі мають спільнє з ними в творчому становленні.

Олександр Софронович Пащенко закінчив політосвітній факультет Київського художнього інституту саме в той час (1932), коли художня школа на Україні, особливо Київський художній інститут, знаходилися в полоні формалістів і вульгарних соціологів. І ті, і другі, зовні ніби з різних платформ, одночасно вели флангові атаки на реалістичне мистецтво, заперечуючи, насамперед, преемственість кращих традицій мистецтва попередніх епох.

Навчання в класиків, бажання всебічно оволодіти натурою, без чого просто неможливе становлення художника, оголошувалося формалістами не тільки зразком поганого смаку, а й ерессю, яку вони з ретельністю середньовічних інквізиторів намагалися знищити в самому зародку. Цим, зокрема, можна пояснити їх намагання взяти під свій вплив художню школу.

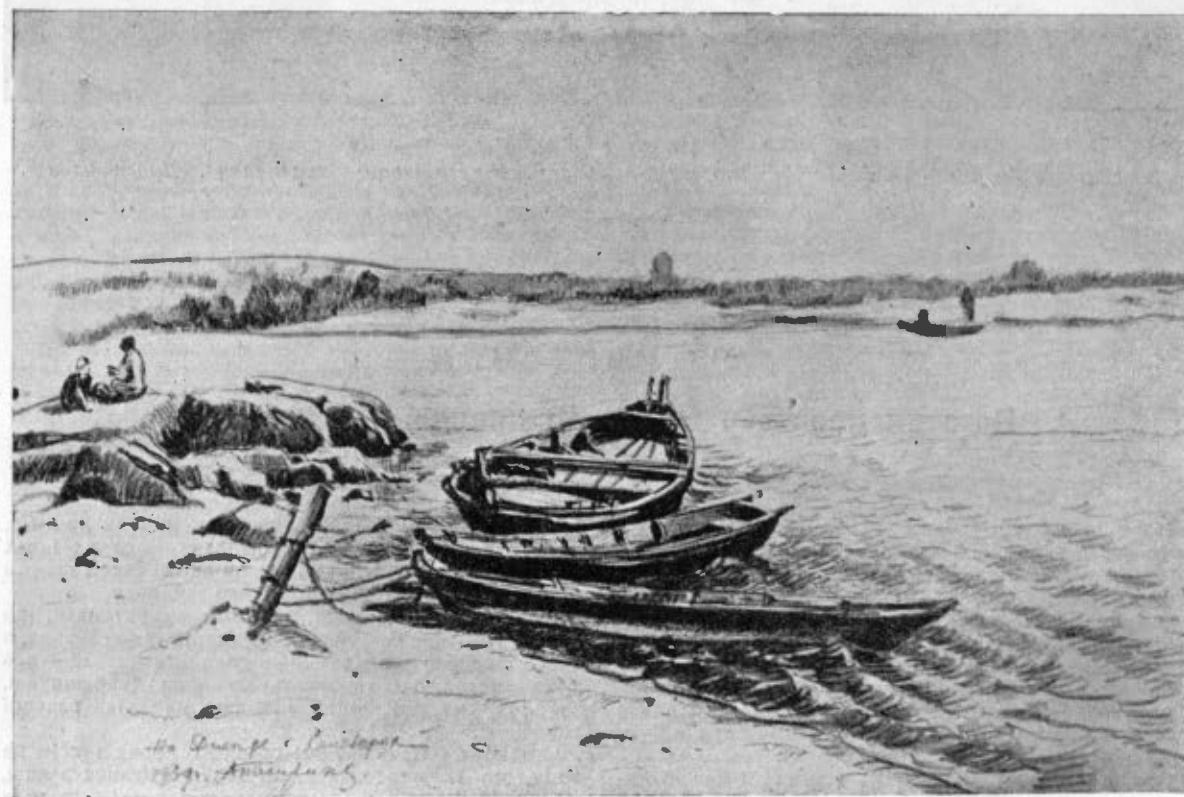
Вульгарні соціологи, яких здебільшого висували різні формалістичні „шкілки“, зовні борючись проти формалізму і „ратуючи“ за зв'язок із сучасністю, робили все залежне від них, щоб витруті з художньої школи систему мистецької освіти. Робота над натурою, портретом, пейзажем вульгарними соціологами оголошувалася дитячою забавкою, не вартою уваги справжнього художника. Для чого, мовляв, над цим працювати, коли сучасність вимагає широких синтетичних полотен, які відбивають пафос класової боротьби? — так ставили питання перед студентами, навіть перших курсів, горе-теоретики і практики з табору вульгарних соціологів, яким

удалося було проникнути в Київський художній інститут.

Між тим минали роки, і, коли Пащенко закінчив інститут, позаду залишилася боротьба за право бути художником, залишилися сумні спогади про сумбури програми інститутських завдань, і не було головного — міцної основи, систематичних знань для того, щоб стати на шлях власної творчості. Те, чого не дала школа, впертою роботою довелося надолужувати в житті, знову і знову повертаючись до художньої азбуки малюнка, живопису, композиції.

Пройшов чималий час, поки саркастичні посмішки „друзів“, які пророкували Пащенкові загибелю як художникові, змінилися на вираз здивування його невпинному, хоч не завжди рівномірному, зростанню. Його перші виступи на українських республіканських виставках були не на високому рівні і носили на собі деяку печать схематизму. І це не випадково, бо політосвітній факультет, який закінчив Пащенко, іє дав йому ні теоретичних, ні спеціальних знань в тій галузі, в якій він вирішив працювати і удосконалюватись як художник.

Графічне мистецтво, зокрема, такі його види, як ксилографія, ліногравюра і монотипія,крім знань малюнка, живопису і композиції, вимагають ще й немалох знань суто поліграфічної техніки, багатьох зусиль в освоєнні специфіки матеріалу. В цьому напрямку Пащенко досяг чимало. Речі, експоновані на його персональній виставці, свідчать за те, що, зокрема, в техніці кольорової ліногравюри художник став поряд кращих українських майстрів цього виду графічного мистецтва. Про це свідчать і московські художники, знайомі з творами Пащенка на



O. Пащенко. На Дніпрі. Село Келеберда. Олівець



О. Пащенко. Великий російський поет О. С. Пушкін. Ліногравюра

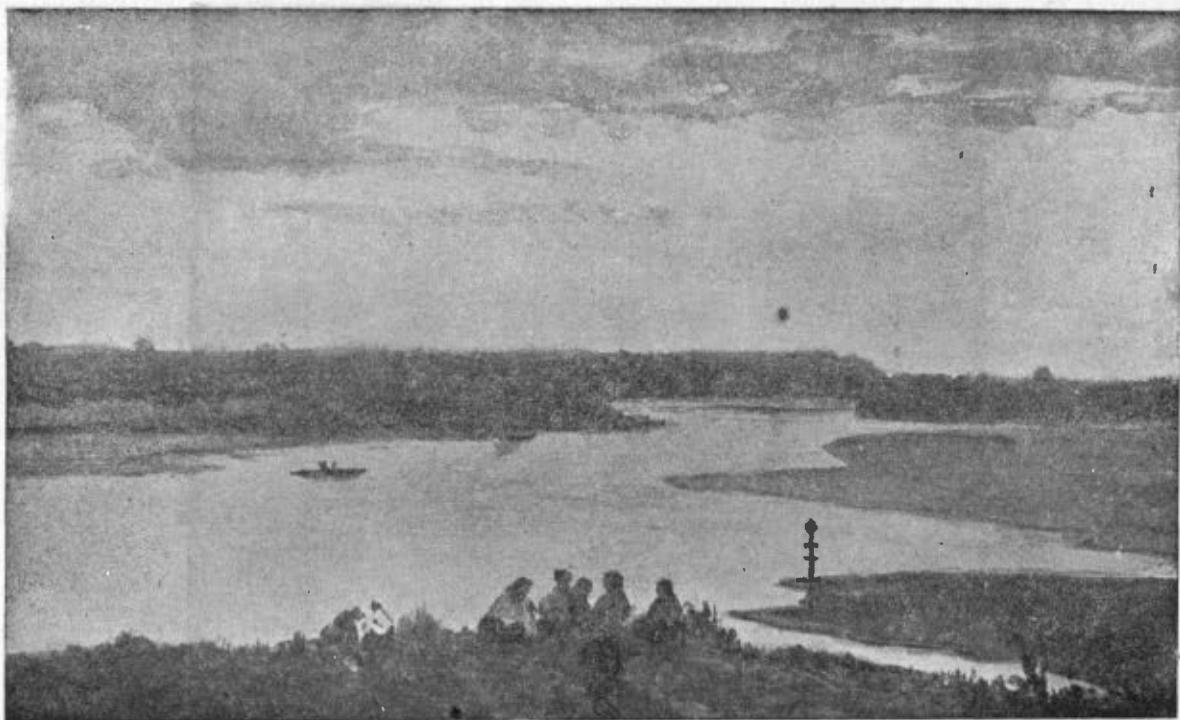
виставках у Москві в останні роки, зокрема знайомі з циклом його кольорових ліногравюр до книги Л. П. Берія „До історії більшовицьких організацій Закавказзя“.

Кольорові ліногравюри цього циклу разом з циклом київських пейзажів дають уявлення про Пащенка як продовжувача на Україні традицій таких визначних російських майстрів кольорової ліногравюри, як А. П. Остроумова - Лебедєва та І. М. Павлов. Пейзажі Пащенка, зроблені в лінориті, в кольоровому їх розв'язанні, мають ще сліди умовності, що стає на перешкоді емоціональній наснаженості твору. Пояснюються це, на нашу думку, недостатньою системою в роботі над натурою, недостатнім спостереженням тоїких нюансів природи, з одного боку, а з другого боку — інколи передчасним бажанням довести твір до „виставочного“ закінченості.

Пащенко уперто працює над етюдами олією і пейзажними зарисовками, які у великий кількості можна бачити на його персональній виставці. Вдивляючись у ці етюди і малюнки, мимоволі ставиш собі питання: який зв'язок цієї великої і кропіткої роботи з творчістю Пащенка — графіка?

На такі запитання готова загальновживана відповідь, яка ззвучить приблизно так: працюючи над живописними етюдами в іншій техніці, графік збагачує свої творчі можливості в кольорі, світлотіні й ін. Така стереотипна відповідь не може задовільнити нас, коли мова йде конкретно про творчість Пащенка. Адже його етюди не мають яскраво виявленого студійного характеру з чітко поставленим якимсь завданням. Вони несуть на собі сліди згадуваного вже прагнення Пащенка довести кожну свою річ до „виставочного вигляду“. Це становить небезпеку в творчому зростанні молодого художника, і про це з усією прямолінійністю треба йому нагадати.

Етюд з чітко поставленим завданням дає художникам, в розумінні збагачення його можливостей, часто незрівнянно більше, ніж прагнення до передчасної закінченості. Вольовий момент у творчості графіка потрібний, можливо, більше, ніж в будьякому іншому виді образотворчого мистецтва. Кінчик пейзажа художника або стека скульптора в тимі передатнimi нервами, через які безпосередньо передаються на твори найтощі почуття художника, сприйняті від натури.



Ч. Стоянов. Дніпро. Гуаш, акварель

Художник і скульптор в процесі роботи можуть бачити і корегувати свої помилки у творі значно легше, ніж графік, робота якого завжди ускладнюється технологічним процесом; і кінцевий результат своєї роботи художник бачить лише в останньому естампі. Це особливо стосується кольорової графіки. Треба мати великий досвід, щоб, пропустивши твір через кілька технологічних процесів, зберегти його первісну свіжість і емоціональність. В цьому виді мистецтва віртуозом може бути лише художник, зданий врахувати кожний етап роботи, художник, якщо можна так висловитись, з певним професіональним тактом і, головне, системою роботи.

Пашенко, на нашу думку, добре розуміє це, зосереджує свою творчу енергію на двох напрямках: з одного боку, він вперто працює над натурою, з другого — над технікою свого фаху. Результати цих зусиль не завжди мають позитивні наслідки. В освоєнні технологій він досяг багато, особливо коли врахував, що тут художник не мав безпосередніх учителів, і складні технологічні тонкощі і ускладнення йому доводилося переборювати наполегливою самостійною працею.

Проте, як і в роботі над натурою, Пашенко не має ще в цьому напрямку так потрібної художників зосередженості. Він одночасно пробує свої силні і в ксилографії: в кольоровій ліногравюрі і монотипії, не відаючи переваги тому чи іншому. Лабораторні шукання Пашенка, на жаль, ще не мають чіткої системи, а через це і не дають певного уявлення про його творчу індивідуальність. В якому матеріалі працюватиме Пашенко надалі — визначити важко. Час уже зробити це самовизначення, адже воно так само важливе для художника, як важливо для

музиканта зупинитись на інструменті. Скрипач не може бути одночасно віртуозом на багатьох смичкових, духових і ударних інструментах.

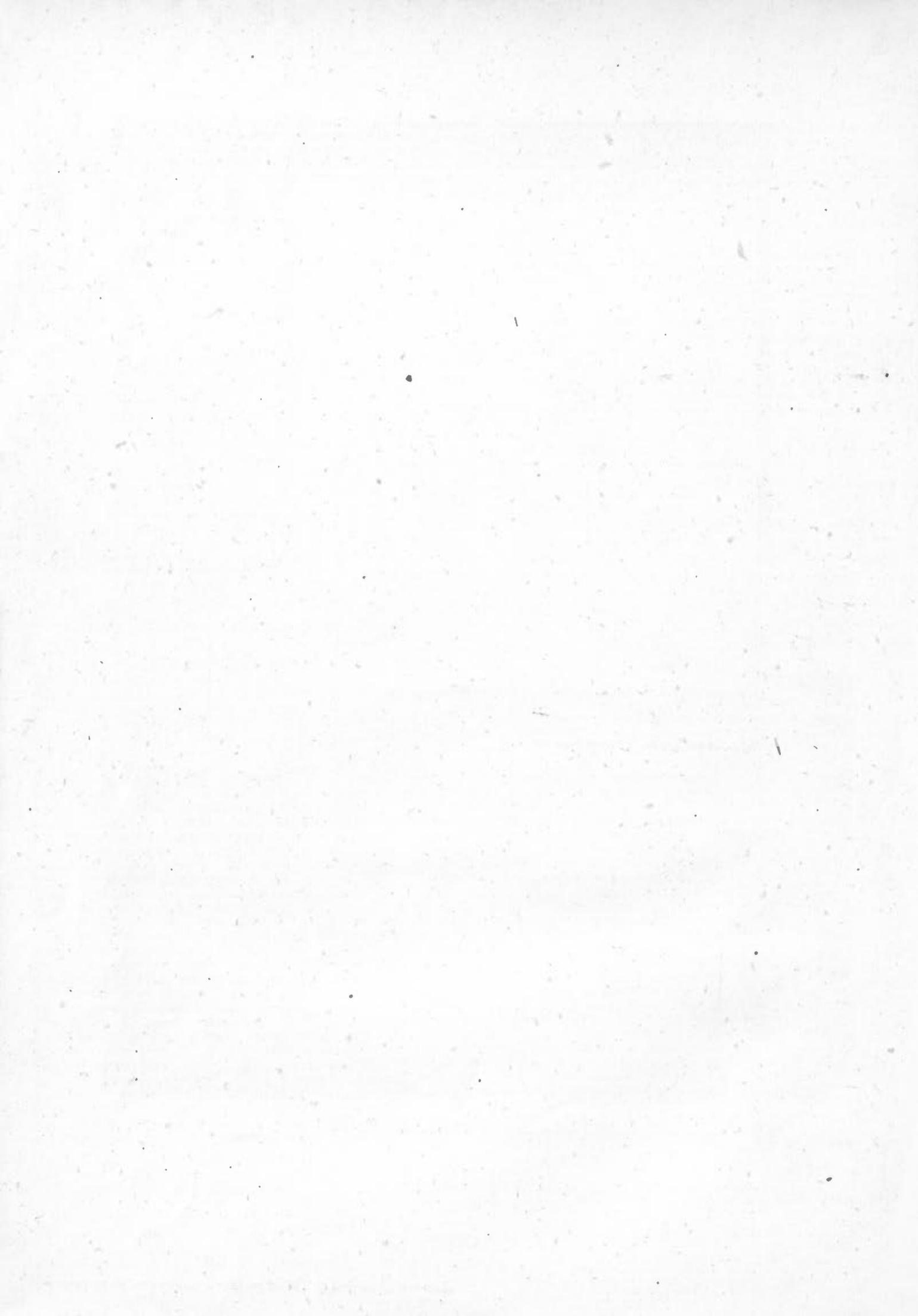
В історії образотворчого мистецтва ми знаємо лише поодинокі імена, які, подібно славетному Рембрандту, показали себе одночасно віртуозами в багатьох техніках і жанрах. Період творчої змужності, в який, на нашу думку, входить Пашенко, вимагає від нього більше зосередженості в тій технології, яка відповідає його творчому характеру, і більшої системи в роботі.

При обговоренні виставки Пашенка, між іншим, виникло питання про межі використання фото в роботі художника. Посільки цей «метод» останнім часом має прямо таки загрозливе поширення в роботі окремих художників, ми змушені зупинитися на ньому детальніше. Ні в яких кодексах, звичайно, не зафіксована заборона художників користуватися фотографією як допоміжним матеріалом, особливо коли він не має можливості спостерігати і замальовувати з натури той чи інший об'єкт.

Коли художник працює над історичним сюжетом, він силою обставин змушеній звертатися або до фото, або, в країному випадку, до творчості художників минулого, що працювали над аналогічним матеріалом. Подібним шляхом художник змушений ін і в тому разі, коли в його творі на сучасну тематику зустрічається природа і люди, яких він не може спостерігати в натурі. Неписана етика художника і в цих випадках вимагає не рабського копіювання фото, хай інавіть із певним «художнім» відхиленням, а тільки використання його як допоміжного матеріалу в цілком виражений художній переробці. Коли, наприклад, Пашенко, вольово користую-



Худ. Іван Труш. Гуцульське село.



чись фотоматеріалом, а також і рядом портретів Карла Маркса, товариша Сталіна, виконаних іншими художниками, створює свої образи, що якоюсь мірою доповнюють галерею художніх портретів великих геніїв всього прогресивного людства, ми не заперечуємо проти такого критичного користування допоміжним фотоматеріалом.

Те саме можна було б сказати і про серію кольорових ліногравюр до книги Л. П. Берія „До історії більшовицьких організацій Закавказзя“, в частині яких Пащенков пощастило чуттям художника вловити деякі характерні колористичні особливості сонячної Грузії. Але ми певні, що цей цикл, якби він став результатом натурних замальовань і спостережень художника, був би значно емоціональнішим і дохідливішим до глядача. Та коли в попередніх випадках перед Пащенком стояли деякі труднощі, що змусили його вдаватися до фотографії, то в роботі над серією київських пейзажів користування фото не має жодних виправдань.

Про позитивні риси Пащенка, як молодого і зростаючого художника, сказано на громадському обговоренні його персональної виставки. Багато було заслужених і незаслужених похвальних відгуків на його адрес, а тому ми свідомо зупиняємося переважно на недоліках в його роботі, вважаючи це більш корисним для його дальншого зросту.

Ні в якому разі не припиняючи своїх дальших атак на освоєння техніки, Пащенко мусить зосередити лобовий удар на якомусь одному з видів гра-

фічного мистецтва. Він не повинен розпорощувати своєї енергії, яка потрібна йому для надалуження тих прогалин, що є в його малюнку і в живопису. Міцно ставши на шлях реалістичної творчості, Пащенко знає, що робити. Оволодіння технічними засобами графічного мистецтва частково розв'язує питання — як робити, але ці складові частини не вичерпують цілком синтезу творчого процесу, коли в ньому недостатньо звучать струни емоцій художника. Пащенко не тільки міцно зв'язаний з бурхливим, повнокровним життям соціалістичної дійсності, а й пройнятий любов'ю художника до природи і людей, які її переробляють. Його любов до своєї спеціальності і виняткова працездатність мусить стати запорукою його дальншого зросту.

* * *

Творчість Цочо Стойчевича Стоянова заслуговує меншої уваги і критичного підходу, ніж творчість О. С. Пащенка. Вступивши до Одеського художнього інституту в 1925 році, Стоянов в особі художника Волокідіна зразу знаходить надзвичайно чутливого і культурного педагога, який у протилежність багатьом своїм колегам, особливо на той час, не намагався нав'язувати студентам свої манери і індивідуального мистецького смаку. Він радив своїм учням учитися в натури, постійно звертаючись до класиків світового мистецтва.

З найбільш обдарованими своїми студентами Волокіді у позаінавчальні години багато працює в бібліо-



Ч. Стоянов. Вапняні печі. Гуаш, Акварель

теці або музеях, розкриваючи перед молоддю творчі „секрети” класиків. Щоб застерегти своїх учнів від пасивного наслідування того чи іншого художника минулого і привчити їх до критичного сприймання класичної спадщини, Волокідін часто повторював: „У кожного художника, в якого ви хочете вчитися, шукайте його переваг перед іншими і беріть те, що найбільш досконале. — Очі і ніс ідеально писав Рембрандт, губи — Гойя, вухо — Мікеланджело”.

Коли сприйняти цю фразу як голу аксиому, вона виглядатиме далеко непереконливо, матиме характер цілком індивідуальних уподобань самого Волокідіна. В цьому треба бачити думку значно глибшу — справжнє навчання і творчість не можуть іні шляхом наслідування одного з майстрів, треба критично освоювати всю класичну спадщину.

Вважаючи себе учнем Волокідіна, Стоянов у студентські роки найменше сприйняв те, що було корисним у творчості його учителя. Перші твори Стоянова, що стали з’являтися ще тоді на республіканських виставках, були грубі по малюнку і надзвичайно важкі й умовні в колориті. Проте, це не перешкодило Стоянову успішно закінчити Одеський художній інститут, хоч належної підготовки до симбіотичної творчості диплом художника Стоянову не дав. На шляху до цього, насамперед, стояв його низький загальний культурний рівень, а також не закінчений по-справжньому процес навчання, в якому було багато істотних прогалин. Незабаром Стоянов

вступив до аспірантури Ленінградської Академії мистецтв і звернув на себе особливу увагу заслуженого діяча мистецтв І. І. Бродського, який персонально стежив за розвитком художника.

Академічне оточення певною мірою дисциплінувало нестримні і в деякій мірі хаотичні шукання Стоянова, але не настільки, щоб дати йому чіткий напрямок розвитку. Натуралістичні настанови окремих педагогів Академії лякають Стоянова настільки, що він, боячись втратити свою творчу індивідуальність, по суті ігнорує і те цінне, що мала в собі Академія тих років. Лише згодом він зблизився з групою відомих сучасних російських художників, педагогів Академії, серед яких зустрічаємо імена Савікова, Осьм'оркіна, Синайського, Матвеєва і інших. За визнанням самого художника позитивний вплив цієї групи майстрів і педагогів багато в чому відбився на його творчому зрості.

Проте, основною школою Стоянов обрав собі багаті музеїйні зібрання Лейнінграда і, насамперед, державного Ермітажу, де він буває постійно, пильно вивчаючи класичні твори живопису.

Коли ми звернемося до творів Стоянова, експонованих на його персональній виставці, то побачимо, що зразки, які він намагається наслідувати, достатньо високі. В живопису Стоянова неважко бачити впливи таких велетнів світового мистецтва, як Веласкез, Рембрандт і Гойя. За висловом Стоянова, ці художники „найбільш розумні”, бо в них відсутня плата-



І. Стоянов. Іспанський хлопчик. Гуаш



Ц. Стоянов. За читанням

нина в композиції, в формі і кольорі. Стоянов намагається також продовжувати традиції таких майстрів, як Мілле і Дом'є, які по майстерності малюють стоять, на його думку, після Мікеланджело, поряд з Рембрандтом.

Що вабить Стоянова в цих майстрах? В малюнках Рембрандта його чарує виразність і лаконічність, у Мілле — узагальнена форма, у Дом'є — експресія.

Намагаючись працювати в дусі старих майстрів, сприймаючи їх через музейний лак, Стоянов згодом приходить до висновку, що гама старих майстрів відносно умовна і що саме життя підказує йому

перехід до пленеру, без чого реалістичне мистецтво багато втрачає у своїй виразності.

Ці переконання привели Стоянова, як і багатьох радянських художників, до освоєння принципів імпресіонізму, розроблюваних такими майстрами, як Сезан, Ренуар, Дега, Мане, Сіслей та інші. З класиків російського живопису, за твердженням Стоянова, його постійно приваблювали Олександр Іванов і Суриков. Проте, з нашого погляду, творчість цих майстрів ні в якій мірі не відбилася на розвиткові Стоянова, і про це можна тільки пожалкувати.

Оглядаючи численні твори Стоянова іа його пер-

соціальній виставці, не можна відмовити йому в гідній подиву працездатності і в певному художньому смакові. Та даремно шукати тут вияву творчої індивідуальності самого художника. Стоянов поки що не вибився з лабет учівського „подражальства“ хай навіть і хорошим зразкам!

Для справжнього художника наслідувати — це не значить копіювати зовнішню манеру того чи іншого майстра, а працювати на прикладах великих художників, удосконалювати свою власну творчість — творити в Іншому дусі, але не завжди тими ж засобами. Навчаючись у старих майстрів глибокому розумінню форми, кольору, міцності композиції, наші художники часто забувають, що всі ці категорії разом є продуктом свого часу і що писати так, як писали Рембрандт або Гойя, в наш час просто неможливо. Ми по-іншому відчуваємо дійсність, живимо в інших соціальних умовах, наше мистецтво має інші завдання, і, нарешті, післярембрандтівський період розвитку світового мистецтва має ряд таких досягнень, яких ми ні в якій мірі не можемо ігнорувати. З цього погляду лозунг „Назад, до старих майстрів“, особливо коли в ньому не підкреслюється вольовий, критичний підхід в освоєнні спадщини і зв'язок художника з дійсністю, для нашого мистецтва неприйнятний.

Епігонство ніколи не було виразом розвідти мистецтва, а, навпаки, ознакою його занепаду. Перед Стояновим реально стоїть небезпека творчої нівелювання І перетворення на компілятора манери різних, хай навіть і високих майстрів минулого.

На виставці художника ми бачили велику кількість робіт, в яких він сліпо намагається наслідувати манеру то Рембрандта, то Гойя, то Мілле, то Дом'є і, нарешті, манеру імпресіоністів. Кажемо манеру, а не суть, тому що в своїх роботах Стоянов іде шляхом запозичення окремих компонентів і поверхового наслідування засобів майстерності.

Так, наприклад, в автопортреті (берет), експонованому на виставці, неважко бачити прагнення Стоянова написати свій портрет „під Рембрандта“, але це „під“ найбільше виявляється в тому самому середньовічному береті і якісь хламіді, які Стоянов надів на себе, щоб хоч чимнебудь бути скожим на Рембрандта, хоч це не має нічого спільного з одягом сучасної людини. Тоді як суворогозвучання рембрандтівської золотої гами шукати тут даремно!

Коли в цьому плані розглядати „Жіночий портрет із книгою“, твір, не позбавлений безумовної вправності, ми знову стикаємося з питанням — яку мету ставить перед собою художник, зображену чусасну жінку у формах і трактовці одягу, що взяті ним із зовсім іншого середовища й епохи? Від цього портрета, написаного сучасним художником, відає архаїзмом, що знецінює талант і можливості Стоянова.

Те саме можна сказати і про ряд малюнків художника: „Сидяча бабуся“, „За читанням“, „За чищенням картоплі“, „За шиттям“ і ін. В цих творах одразу пізнаєш художника, якого хоче наслідувати Стоянов, а не його власну художню мову.

Музейне репродукційне нашарування на цих малюнках настільки велике, що коли б його ізольовано вмістити в антикварний магазин або запропонувати в музей, видаючи за роботу якогось художника минулого, не виключена можливість анекdotичних атрибуцій. Навіть окремі фахівці могли бстати в тупик перед питанням, кому належать ці малюнки —

чи це твір сучасного художника, чи випадково знайдені естампи або оригінали минулых століть.

Абсолютно непотрібно і навіть шкідливо для розвитку художника писати натюрморти „під Сезана“ із збереженням усіх компонентів і композиційно кольорового розв'язання подібно тому, як ми бачимо на ряді натюрмортів Стоянова.

Імітація взагалі не сумісна з мистецтвом, і ми певні, що цим шляхом не піде молодий художник з величними можливостями, яким є Стоянов.

В останній час художник наполегливо працює над ескізами і етюдами до своїх наступних картин. Але і в цьому немає потреби системи, що приводить часто до еклектичного поєднання різних географічних і національних ознак. Так, наприклад, в пейзаж, написаний з натури під Каневом, Стоянов вводить групу селянок у свяtkових болгарських костюмах, чого в дійсності немає. В етюді „Біла водоймища“ він подає жінок у західних костюмах минулого сторіччя. Навряд чи можна виправдати подібне зміщення в місці, діл і часі, стоячи на платформі реалістичної творчості.

Там, де художник, „не мудрствуєчи лукаво“, намагається вивчати багатства, які дає навколоїшия дійсність, його твори мають повнокровне і самостійне реалістичне звучання, в якому, насамперед, виявляється його творча індивідуальність. Такі його етюди, як „Краєвид оконої Києва взимку“, кілька варіантів „Берег Дніпра“, „Колгоспне подвір'я“, особливо „Брід“, показують Стоянова майстром ліричного пейзажу. Життєва правда в цих творах надає йм особливо теплоти і широти. Саме цим шляхом, шляхом наближення до нашої повнокровної соціалістичної дійсності мусить іти художник.

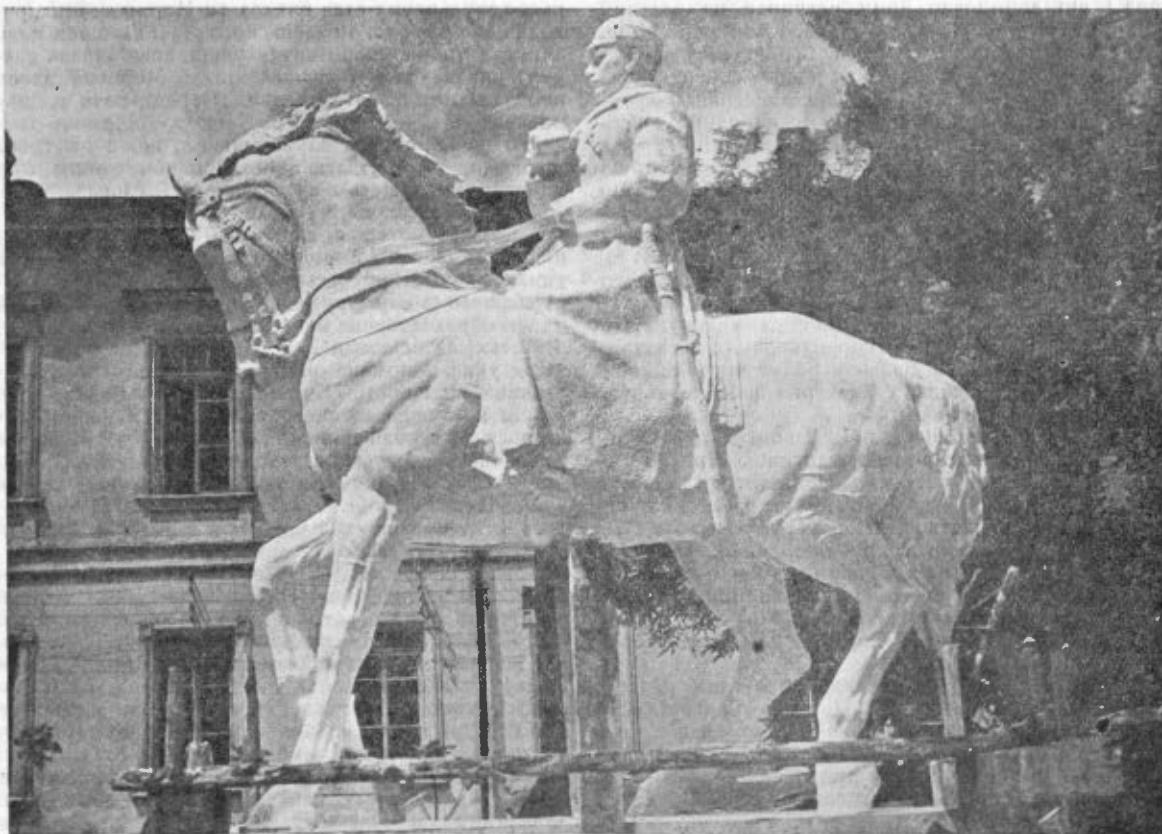
Професіональне захоплення майстрами новітнього французького живопису, в яких Стоянова вабить розв'язання проблеми пленеру, будучи виявленням туги художника за природою, дає недостатньо ефективні результати, і саме тому, що Стоянов здебільшого бачить оточуючу його природу і дійсність через призму сприймання того чи іншого художника минулого, а не йде до них безпосередньо.

Наши молоді художники часто забувають ту стару істину, що природа — перший і найдосконаліший художник, а звідси — і найбільш надійний учитель. Вічно в русі, постійно мінливі в силу своїх внутрішніх законів і в силу перероблення П людиною, природа завжди була і буде об'єктом і вчителем художника.

Наша соціалістична вітчизна, як і одна країна, багата своєю природою, а ще більше багата діямі і людьми нового, сталінського типу, людьми найвищої інтелектуальної організації, дає багатющий матеріал для творчості справжнього художника. Не можна відтворити таку дійсність і людей у мистецтві, коли дивитись на них через призму сприймання художників інших епох. Становлення стилю нашої великої епохи через метод соціалістичного реалізму іде шляхом нагромадження нових якостей у мистецтві, які художник бере, насамперед, з дійсності, а освоєння художніх здобутків минулого є тільки засобом поширення діапазону художньої мови.

Дальший розвиток Стоянова, отже, залежатиме від того, як швидко він звільниться від некритичного сприймання хай навіть і класичних зразків і, головне, від того, наскільки його творчість буде доводити його органічний зв'язок з квітучою соціалістичною дійсністю.

С. Радоєвський



Г. Теннер. Маршал Радянського Союзу К. Є. Ворошилов на коні. Гікс

Скульптор Г. С. Теннер

При думці про Григорія Самойловича Тенnerа, художника-скульптора, в мене нездоланно виникає яскрава асоціація: я бачу довгу незатишну майстерню, освітлену розсіяним світлом. Майстерня значних розмірів, але вона здається тісною і заставленою, бо добру половину її займає „колос” — кінна статуя наркома оборони К. Є. Ворошилова. Я відчуваю густий специфічний запах вогкої глини, який іде від цієї величезної маси. Біля підніжжя колосального коня, всередину якого ще спрямовані складні сплетіння міцного каркасу, методично і спокійно рухається кремезна людина, в руках її дерев'яний молот і велика груда глини. Задумливим, ніби розсіяним поглядом Григорій Самойлович оглядає своє колosalне дитище, потім, ніби рухомий небаченою центробіжною силою, починає все більше і більше розширяти цей круговий шлях навколо монумента.

Незабаром скульптор повертається щільно до монумента, підімається по вузькій драбинці на 4-метрову висоту і зникає за величезним торсом вершка. З віддалей, з яких зір звичайної людини

не помітив би нічого істотного, гострий погляд скульптора відкриває неповноту або зайвищу маси, що спотворює форму. І ось в цій величезній поверхні, яку являє собою фігура, він знаходить „точку”, де потрібна коректура.

Потім знову спуск і концентричні круги навколо колоса, все з тим же спокоєм, рівновагою і впертістю. Але цей спокій чисто зовнішній, він продиктований величезною любов'ю до праці і впевненістю в поставлених собі завданнях. Спробуйте заговорити з скульптором (а він вільно розмовляє під час роботи, бо відсутність напруження, легкість і впевненість у технічних прийомах дають йому можливість для цього) і Г. С. Теннер з великим хвилюванням і ширістю почне ділитись своїми думками, сумнівами і шуканнями.

Тоді ви відчуєте, скільки напруженої боротьби ховається за цією зовнішньою методичностю. Упертість, воля, розмах і щаслива легкість впевненої творчої праці, при величезній любові до своєї справи,— ось що характеризує скульптора Г. С. Тен-

нера і що допомогло йому вступити на славний і відповідальний шлях скульптора-монументаліста. Частіше, ніж перед якоюсь іншою галуззю мистецтва, — перед скульптурою наша соціалістична батьківщина ставить монументальні завдання. В оформленні громадських будників, міжнародних і всесоюзних виставок, поставленні пам'ятників героям і діячам революції, науки і мистецтва все ширша роль випадає на долю скульптора. Природно, що радянський скульптор переважно мислить свої образи монументально. Важко відділіти зраз поняття станкової скульптури від монументальної, бо статуя, коли вона незадумана, як частина архітектурного ансамблю, найчастіше призначається для музею.

Скульптор Г. С. Теннер виявив справжню чуйність художника, тісно зв'язавши свою творчість з життям. На всіх етапах його діяльності завжди домінують монументальні завдання, з'являючись ніби червоною ниткою в його творчості.

Г. С. Теннер народився в 1889 році в м. Аккермані (Бесарабія). Ще 5-річною дитиною він був вивезений батьками в Катеринослав, а потім у Мінськ. Батько Григорія Самойловича був браковщиком лісу, і раннє дитинство художника протекло в лісі. Тут, під шум соснового бору, вперше пробудилося художнє чуття дитини. Любимим його заняттям було вирізування з дерева фігурук звірів. Першими його цінителями і меценатами були навколишні селяни, які, захоплюючись творами юного скульптора, привозили йому гостинці.

Незабаром батько художинка перемінив роботу і виїхав далеко від сім'ї. Виховання Григорія Самойловича цілком лягло на плечі матері, яка з трудом перебивалась, заробляючи на прожиття шиттям. Хлопчик один час вчився у приходській школі, але в основному був залишений сам на себе, бо матір, обтяжена турботами і важкою працею, не могла приділяти йому достатньої уваги.

В будинку Теннерів часто зупиняється директор сільськогосподарської школи Клейн. Зацікавившись хлопчиком, він спітав матір про знання маленького Григорія. Матір сумним 1 бағатозначним жестом показала на навколишній ліс і сказала: „Ось його школа і ось його наука“.

Клейн і його друзина вирішили взяти участь у долі хлопчика. Дванадцять років Г. С. Теннер вступив в сільськогосподарську школу. Клейн помітили художню обдарованість хлопця і його прагнення до мистецтва. Але сільськогосподарська школа була одним ступенем до загальної освіти, яку вони могли йому надати. Як і колись у лісі, тепер під час навчання в школі, в своему ставленні до природи Г. С. Теннер виявив любовне і поетичне почуття майбутнього художника. В школі кожний учень одержував свою ділянку, на якій робив самостійну посадку. Весь час навчання він повинен був стежити за всіма стадіями розвитку рослини.

Під час навчання в сільськогосподарській школі Г. С. Теннер вів життя справжнього сільського хлопця, близько стикаючись з побутом селян, часто відвідуючи з ними на сінокіс і жива. Згодом, згадки про сільські враження послужили мотивами перших робіт Г. С. Тенnera в Одеському художньому училищі.

По закінченні школи Григорій Самойлович одержав вихідні гроши і на „обзаведення тосподарством“. На ці гроши він і жив перший час в Одесі, поки знайшов роботу.

В 1906 році Г. С. Теннер вступив в Одеське художнє училище, на скульптурний відділ. Першим його учителем у скульптурі був Іоріні, який незабаром через похилий вік вийшов у відставку. Після

циого скульптуру став викладати Мормоне. Він приходив два рази на тиждень, його рідкі вказівки мало сприяли творчому розвитку учнів; вони давали елементарні навички і знання ліпки. Мормоне давав переважно копіювати антики. „Перевіряючи роботу по контурах, — згадує Г. С. Теннер, — Мормоне звичайно обмежувався зауваженнями, що тут треба відрізати, тут додати й ін. Про композицію, про масу про зібраність не говорилося й слова“.

Будучи сном мармурика, Мормоне і сам прекрасно зновсім не були зачеплені художніми впливами сучасності. Час, коли вчився Г. С. Теннер, був періодом безмежного захоплення творчістю Родена, полярно протилежною всякому натуралізму. Під цим впливом учні дозволяли собі вольничати в ескізах. Але робота з натури неухильно виконувалась в суверо академічному плані.

Перші ескізи Г. С. Тенnera в школі носили автобіографічний характер, являючи собою спогади про життя в сільськогосподарській школі. В ескізі „На санях“ художник показав самого себе підлітком, що їде на сільських санках. В ескізі „Верхи“ він підлітком повертається верхи вночі при місячному світлі. „Приляжеш до шиї коня, і в тиші та самотності здається, що ти і кінь злилися в одну істоту“.

Ескізи Г. С. Тенnera неодноразово одержували премії. В основному, однак, доводилося виконувати звичайні академічні завдання. За час перебування в школі послідовно виконувались: рука, нога, маска Давида, усміхнений хлопчик Дезідеріо, голова велетня. З усіх класних робіт тільки одна яскраво відбилася в пам'яті Григорія Самойловича.

Однією з останніх виконаних ним у школі робіт була копія Венери Мілоської. Ліпив він всю фігуру, однак, у розмірі не більше метра. Працювати доводилось вечорами при контрастному освітленні, яке виявляло найдрібніші деталі і плани форм. Він працював над цією фігурою три місяці. В довгі вечори йому розкривалось багато таємниць мистецтва. Він злагував красу частин і гармонію цілого в прекрасній і величній статулі богині. Вперто праґнучи знайти співвідношення ІІ ліній, ІІ пропорцій, він зрозумів, що дати повне наближення до довершеності оригіналу неможливо навіть при кропіткій допомозі циркуля. У Венери Мілоській все виявилося настільки органічно зв'язаним, що варто змінити деталь, як мінялося враження цілого. Ліпка Венери Мілоської перевернула всі його поняття про красу. Колись йому ця фігура здавалась обважніло, нежіною, з грубим обличчям, великим носом, — закінчуєчи ж статую, він буквально ІІ обожнював. За копію з Венери Мілоської Г. С. Теннер одержав першу категорію.

Другим дійовим і живим завданням, яке запам'ятав скульптор, був оголошений одного разу в школі конкурс „на експресію“. Учні ліпили з натури голову усміхненої дівчини. За цю роботу, виконану під наглядом Мормоне, Теннер одержав премію.

Одночасно з Григорієм Самойловичем в Одеському училищі вчилися скульптори Сапсай, Мітковіцер, Мещанинов, Патлахан.

Г. С. Теннер закінчив Одеське училище з відзнакою в 1910 році і без іспиту вступив в Академію мистецтв.

В Академії він потрапив у майстерню Залемана. Сухуватий академічний метод Залемана не знайшов ніякого співчуття в юному студенті Теннері, і між учнем і професором досить скоро склалися „проколодні” відносини. Особливо домагався Залеман анатомічної правильності. Він настільки „зводив” цію анатомією, що, як згадує Теннер, навіть увісні його переслідували „анатомічні кошмарі”. (Щодо Теннера це звучить парадоксально, бо згодом анатомія стала однією з його улюблених наук.) Тим не менше в газузі композиції і загального почутия форми Залеман, очевидно, немало дав своєму учневі. Нам довелося бачити фотографію академічного ескізу рельєфа Г. С. Теннера, скомпанованого з величним почутиям рівноваги і ритму. В Академії Г. С. Теннер учився одночасно з Манізером і Б. Яковлевим.

Не вірячи в можливість свого росту в стінах Петербургської Академії, Григорій Самойлович в наступному, 1911, році залишає її і виїжджає в Мюнхен.

В Мюнхені він вступив у королівську Академію. Скульптуру там викладали професори — відомі художники Гльдербранд, Гаїн і Штук. За порадою багатьох учнів Г. С. Теннер зупинив свій вибір на Гльдербранді. Слава автора „Вітельсбахського фонтану” і відомого теоретика більше всього імпонувала йому. Роботі в матеріалі учився в скульптора Флешмана.

Однак, мюнхенська Академія у своїх методах нічим не відрізнялась від усіх Академій світу. Специфічною особливістю її був релігійний ухил у всіх завданнях. Натурщиків обов’язково ліпили в позах, що зображували розп’ятого Христа, Себастьяна або Варфоломея. Професори приходили не більше разу в місяць, не приділяючи учням достатньої уваги. Більше за всіх зробив вплив Штук.

І тут над усім панувало захоплення молоді Роденом, що проникало навіть в Мюнхенську Академію. Найбільше вчинили один в одного, бо серед студентів Академії було досить багато підготовлених людей, які в іншому місці пройшли грунтовну школу.

Г. С. Теннер вважав, що безпосереднього впливу практики і теорії свого мюнхенського учителя Гльдербранда він не відчув. Однак, в цілому враження життя німецького мистецтва того часу, повинні були безсумнівно впливати. Коли нам у дальншому доведеться аналізувати перші монументальні роботи Г. С. Теннера, ми знайдемо в них відзvуки цих впливів. Пізніше художник остаточно від них звільняється.

Серед інтернаціональної маси студентів мюнхенської Академії, в якій обертається Г. С. Теннер в роки свого закордонного навчання, скульптор з особливим захопленням зупиняється на одній фігури російського художника-скульптора. Зустрічі з цією людиною, спільні роботи і його впливові на перших кроках своєї діяльності Григорій Самойлович надає великого значення.

Г. С. Теннер разом із цим скульптором на все життя наймали майстерню в передмісті Мюнхена — Дааху. Тут, працюючи поряд за стінками, російський скульптор словом і ділом показував початківцеві Теннеру відмінність між натурализмом кропіткого копіювання натури і творчим її подоланням. Григорій Самойлович згадує про одне разочарування цього періоду. Одного разу обидва скульптори працювали поряд над двома бюстами. Теннер сумісно побудував голову і деталю, старанно передав усі риси моделі, намагаючись бути максимально вірним натури. Коли він закінчив свою роботу, то поцікавився результатами ліпки свого сусіда. На велике здивування Григорія Самойловича



Г. Теннер. Пам'ятник Ф. Е. Дзержинському.
Ескіз. Цемент. Тонірований гіпс. 1940

в його товариша була маса відступів і незрозумілих відхилень від натури, які здавались йому промахами і викривленнями.

Але досвідчений скульптор посміявся з цього і запропонував відійти на деяку віддалю. І ось з певною віддалі створився зворотний ефект. Скульптура Г. С. Теннера виявилася аморфною і невиразною, бо деталі пропали, а характерного цілого не було

Знайдено; у старшого ж скульптора навмисні непомітні підкреслення, недомовлення чи перебільшення тої чи тої риси надзвичайно підвищили виразність мас, силуета і головних рис характеру.

І тут тільки, — говорить Григорій Самойлович, — я вперше зрозумів, що суть творчого процесу не в зовнішній подібності, не в рабському копіюванні і академічному заглядуванні, чому мене вчив Мормоно, а в сміливому перетворенні рис моделі в ім'я того, щоб підвищити виразність твору, підкреслити істотне в натурі, тобто в передачі характеру. Тільки з моменту, коли я це зрозумів, я став скульптором, і цим я зобов'язаний своєму товарищеві по майстерні в Даахау".

Виавчанні з кордоном Г. С. Тениер пробув з 1911 до 1914 р. За цей час він відвідав Берлін. Велике враження справили на нього берлінські музеї і виставки. Як скульптор, він поцікавився подивитись знамениту „Алею перемоги". Враження, як і слід було ждати, було негативним. Цей пиховитий вахт-парад вилощених мармурозих істуканів, що однозначно витяглися, справив на нього гнітуче враження.

В 1914 році скульптор повернувся в Росію, і незабаром був мобілізований на фронт. Тут він знаходився до 1917 року. В кінці цього періоду Григорій Самойлович був поранений і контужений, після чого близько року пролежав у госпіталі. Тільки на початку 1918 року здоров'я його почало поправлятись.

З 1918 року Г. С. Тениер переселився в Дніпропетровськ, де потім майже безперервно 11 років провів на педагогічній і художній роботі. Спочатку він викладав у середніх школах, потім на архітектурному відділі політехнічного інституту (в дальнішому будівельного інституту), де завідував графічною кафедрою.

Незабаром скульптор втягся також в інтенсивну творчу діяльність. Він узяв участь у ряді конкурсів і виконав кілька замовень на пам'ятники і скульптури для музеїв. З виникненням художніх виставок Григорій Самойлович бере в них активну участь своїми станковими скульптурами.

За роки перебування в Дніпропетровську він виконав значну кількість робіт, з яких відзначимо такі: портретні фігури діячів науки, літератури і мистецтва для Дніпропетровського музею Революції і художнього музею (Плеханова, Герценя, Історика Еварніцького, професора-хірурга Федорова й інших).

Із монументальних робіт вкажемо ряд проектів пам'ятників, створених в порядку участі в конкурсах: пам'ятник-бюст В. І. Леніна, пам'ятник Шевченкові, пам'ятник-могила загиблим борцям революції, пам'ятник будьонівцям. (У співробітництві з професором архітектури С. Н. Грузенбергом.)

Більшість цих проектів були премійовані. У важких умовах тих років рідко які з цих проектів реалізувались. Здійснений був пам'ятник-бюст Леніну в Дніпропетровську, виконаний з граніту.

Нижче, при аналізі творчого розвитку художника і еволюції його стилю, ми детально зупинимося на розборі окремих робіт.

З діяльності скульптора за ті роки треба ще зупинитись на його роботі про славну Першу Кінну армію в 1921 році. Г. С. Тениер працював у Першій Кінній викладачем школи грамоти. В його завдання входило готувати неписьменних і малописьменних червоноармійців, які пройшли бойову школу громадянської війни, на курси молодших командирів. Сам ще тоді молодий, Григорій Самойлович з ентузіазмом віддався цьому почесному завданню. Його грубувати, але щирі і вдачні учні — молоді червоно-

козаки платили йому відповідними величими симпатіями. Робота в Першій Кінній видатна і по зустрічах з її славними керівниками.

У зв'язку з цією роботою Г. С. Тениер часто бував у штабі і особисто бачив тов. К. Є. Ворошилова, С. М. Будьонного і М. В. Фрунзе. Ці зустрічі і живі враження од видатних революціонерів і стратегів Червоної Армії залишили незабутній слід у пам'яті скульптора і згодом лягли в основу роботи над цими "образами".

Штаб Першої Кінної висунув один з перших монументальних заходів, в яких Г. С. Тениер взяв участь. Це — конкурс на пам'ятник загиблим комунарам.

В 1932 році Григорій Самойлович був запрошений в Одесу, спочатку на посаду керівника керамічного факультету Одеського художнього училища (тоді Інституту), потім, паралельно керамічному, — керівника скульптурного факультету і викладачем пластичної анатомії. З цього моменту вся дальша художня і педагогічна діяльність Г. С. Тениера звязана з Одесою, куди скульптор остаточно переселяється.

Багато чого залишилося б неповним в характеристиці Г. С. Тениера як скульптора, якби ми не врахували його науково-теоретичної і педагогічної діяльності. Наука і мистецтво тісно звязані для Григорія Самойловича в їх взаємодіях. Г. С. Тениер одержав спеціальну закінчену освіту медика. В його особі щасливо поєднались художник-скульптор і лікар-анatom. Людина, що володіє вихованням почуттям скульптурної форми і здатна одночасно проаналізувати й анатомічно, у всеозброєні теоретичних знань, — явища дуже рідкі, щоб його не відзначити; для такого прикладу треба звернутись принаймні до епохи Ренесансу. Недавно один поважний медик, відомий професор-анatom спеціальним листом до Г. С. Тениера відзначив цю його особливу перевагу.

Наукова і методична діяльність Григорія Самойловича заслужувала б окремої характеристики, але тісні рамки статті не дозволяють нам докладно зупинитися на цьому. Досить вказати на те, що Г. С. Тениер є консультантом методики викладання пластичної анатомії в художніх вузах і з дорученням Вищої ученої ради при НКО склав програми з анатомії і скульптури для художніх шкіл всього Союзу РСР.

В теоретичному загибленні свого мистецтва Г. С. Тениер не підходить, однак, тільки з боку анатомії; скульптора цікавлять різноманітні питання теорії, звязані з його практичною роботою: проблема законів форми, скульптурного простору, рішення образу в скульптурі, композиції, матеріалі. Це зближує Григорія Самойловича з найпередовішою групою радянських скульпторів, що глибоко осмислюють своє мистецтво. В його творчості ми не змінно зустрінемося з тим, що будький твір він буде продумувати з усіх цих складних передумов, і твір буде результатом не тільки почуття, а й складної теоретичної роботи. Це накладе свій відбиток на творчість скульптора.

Твір Григорія Самойловича не завжди вразить нас несподіваністю і своєрідністю рішення образу; сміливість художника і його шукання ідуть в іншому напрямку. Сміливість його в тому, що він завжди бере складне і відповідальне завдання і при всьому великому змісті ідеї прагне знайти її загальнозрозумілій і конкретний вираз. Шлях художника дуже складний; ми нижче, на прикладі роботи Г. С. Тениера над окремими творами, ознайомимося з його методом. Скажемо тут тільки, що кожна його ро-

бота є результатом нагромадження і синтезування великого матеріалу. Цей метод, маючи за собою перевагу поглиблених рішення, іноді сковує фантазію художника.

Ми вже вказали, що головне місце серед творів Г. С. Теннера займають його монументальні роботи. Самою ранньою роботою в цьому плані є проект пам'ятника жертвам революції в місті Катеринославі (тепер м. Дніпропетровськ), зроблений в 1918 році. Нам довелося судити про цю роботу з перспективного ескізу і начерків деталей. Пам'ятник цікавий за задумом і не позбавлений почуття монументальності. Григорій Самойлович задумав оформити могилу як величезний земляний горб. Його охоплює кам'яне кільце, до якого приставлені виступи — пілястри у вигляді могутніх стовпів, кожний з яких прикрашений горельєфною фігурою робітника, селянина, червоноармійця й ін.

В загальному стилі цього пам'ятника, однак, ще немає цілком самостійної думки. В загальному задумі ми бачимо відгомін і невижитих вражень німецького мистецтва з його монументалізмом модерну. Всім добре знайоме по журналах 1905—1914 років це захоплення колосальністю і архаїзацією в пам'ятниках роботи Гуго Ледерера і Метциера. Підтверджує це вплив і характер фігур на проекті Г. С. Теннера. Бажання злити воєдино могутність Мікеланджело і архаїчну спрошеність привело тут тільки до декоративної стилізації деталей одягу і мускулатури (що типове для модерну).

В найближчі за цим два-три роки йде ряд проектів, які об'єднуються загальними рисами. В них стає більш органічним розподіл архітектурних і скульптурних елементів. Основою є архітектурний задум, ідея якого поглибується і акцентується пластичними, скульптурними елементами. В 1921 році створений проект пам'ятника будьонівцям, в 1922 — проект пам'ятника Жовтневої революції, в 1923 році — проект пам'ятника Артему, в 1924 — проект пам'ятника загинулим курсантам 6-ої військово-інженерної школи й ін. Г. С. Теннер працює над цими проектами разом з архітекторами, художниками (архітектор — проф. Грузенберг, художник Роднев й ін.).

Ми зупинимося на двох із цих пам'ятників, як найбільш типових для цього періоду.

Пам'ятник Жовтневої революції задуманий як грандіозна споруда. Основою служить високий витягнутий стилобат, на якому з обох сторін ведуть широкі марші сходів. З подовжніх сторін до стилобату приставлені стовпи-герми з бюстами великих революціонерів і основоположників комунізму. На площинах між стовпами розташовані барельєфи. На стилобаті піднімається прямоугольний цоколь, прикрашений з чотирьох боків монументальними порталами. На цьому цоколі покояться земля куля, обясана стрічкою з написом: „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!”

Сферу увінчує складна група вершинків на здіблених конях, звернених у всі сторони, і над ними височіє величезний прапор. Велика кількість скульптурних груп і фігур розміщена і в інших частинах пам'ятника. Цьому проектові властиві недоліки більшості проектів того часу. Надмірна велеречивість, яка наївно мислилась як революційний романтизм і пафос, символічність і відсутність міри у виборі засобів. В підсумку це дало перевантаженість, недостатню архітектонічність, слабу ув'язку між окремими елементами споруди; нечіткість пропорцій і відсутність ритму. Із малюнка, що зберігся, важко судити про якості скульптурних частин споруди.

Уже в третьому проекті скульптора помітне прагнення до більшої простоти і суровості. Проект пам'ятника загинулим курсантам 6-ої військово-інже-



Г. Теннер. Пам'ятник Т. Г. Шевченкові.
Ескіз. Деталь. Пластелін

нерної школи вдаліший за композицією і пропорціями. На невисокому насипі із скошеними краями вміщено кам'яне рустоване підвищення, в якому з чотирьох сторін врізані ступені. На цій базі — цоколь майже кубічної форми, прикрашений чотирма пірамідами і арматурами, на цоколі височіє обеліск, що складає по висоті приблизно дві третини споруди.

Біля підніжжя обеліск оточув скульптурна група,

що зображує озброєний загін із прaporом,— загін нестримно йде в бій за Жовтневу революцію. В цілому цей монумент справляє гармонійне, закінчене враження. Більшість цих проектів одержали позитивну оцінку і були премійовані на конкурсах, але по суті вони були дуже складні для будівельних можливостей тих років.

В 1924 році Катеринославський губвиконком оголосив конкурс на пам'ятник В. І. Леніну. Відкриття пам'ятника було приурочене до першої річниці смерті Ільїча. З 30 поданих на конкурс проектів першу премію одержав проект Г. С. Тениера, якому було доручено спорудження пам'ятника.

Робота над цим пам'ятником дала скульпторові справжню творчу радість. З Натальївських кар'єрів поблизу Кічкаса був приставлений 300-пудовий блок граніту, з якого по моделі скульптора і під його наглядом досвідчений майстер і кам'яносес висікли величезний бюст і п'едестал пам'ятника. Про дохідливість знайденого художником образу Леніна говорять багаточисленні відгуки газет того часу, які правильно відбивають думку робітничого глядача.

З якого боку не поглянеш на бюст,— говорить автор однієї з рецензій,— Ільїча узнаєш відразу, особливо по його добре знайомій усмішці, яку до речі сказати, шукаєш, але не знаходиш на інших бюстах Ільїча.

Той же рецензент указує, що автор — учень мюнхенського скульптора Гльдербранда*. В роботі над бюстом скульптор використав широкий портретний матеріал, а також безпосереднє враження від Ільїча, якого він бачив живим і в труні. Варіант бюста був також виготовлений для масового розповсюдження.

В дальших проектах Г. С. Тениер починає все більше місяця відводити чисто скульптурним елементам. Фігура чи група домінують в його задумах. Ще одна риса виявляється в нових роботах — це прагнення ув'язати пам'ятник з навколою пейзажем. Тут слід насамперед зупинитися на ряді проектів пам'ятника Т. Г. Шевченкові. Над образом великого народного поета України скульптор працює безперервно вже багато років, весь час знову й знову повертаючись до цього завдання.

Григорій Самойлович брав участь у багатьох конкурсах на пам'ятник поетові (конкурси 1925, 1930, 1933 і 1937 рр.) і створив багаточисленні варіанти як пам'ятника, так і окремо фігури чи голови поета. Порівнюючи ці багаточисленні варіанти, бачиш поступову кристалізацію образу поета в уяві художника.

В проекті 1924 — 1925 р. для Дніпропетровська видно велику увагу до рішення загальної маси і силуета. Сидяча фігура поета дана в поетичному, ліричному роздумі, в гармонії з густою зеленню фону і простором Дніпра. Біля основи високого прямокутного п'едесталу напівколом розташовані лави. Поет даний ніби наближенім до оточення живих людей. Такий же і наступний проект, де фігура дана стоячою. Тут поет зображеній більше мисливцем. Він заглибився в думки про любому багатостраждану Україну. Оголена голова нахиlena, верхній одяг недбало, як плаща, накинутий на плечі.

Перехідний характер носить невеликий проект, що зображує голову поета, безпосередньо поставлену на великий куб, з якого вона ніби виростає. Цей задум трохи нагадує жіночу голову на блочці каменя роботи Родена під назвою „Думка“. В ескізі Г. С. Тениера основа — куб прикрашена рельєфами.

В дальному рішенні образу Т. Г. Шевченка у Тениера став все активнішим. „Шевченко-революціонер“ — названа статуя до проекту 1933 року.

Поет зображеній в енергійному русі; в гнівному протесті простягнута вперед його рука з напруженістю стиснутими пальцями. В обличчі з великою силою даю вираз скорботи і гніву проти гнобителів українського народу і заклику до боротьби. Поет тут у міському костюмі інтелігента-різочинця, він один з революціонерів-борців за визволення трудящих, як і його сучасники: Чернишевський, Добролюбов і інші.

Поряд з монументальними задумами Г. С. Тениер багато працює і над станковими творами та портретами. В 1924 — 26 рр. він створив ряд вказаних вище портретів діячів революції, культури і науки. Частину їх (сучасників) ліпив з натури. Бюсти історичних осіб, які мимоволі повинні були виконуватись за абстрактними іконографічними матеріалами (фото і гравюри) мають трохи стилізований і узагальнену форму, але характерні і схожі.

Багато типовіші, живіші і м'якіші по ліпці портрети, творені з натури. Пізніше Г. С. Тениер зробить багато більш успіхів в цій галузі і виявить себе як талановитий портретист, що безпосередньо і свіжо скоплює особливості даної людини.

Відзначимо з пізніших вдалих робіт бюст художника А. А. Шовкуненка (1933) і голову студента-корейця (1934).

Самий метод роботи скульптора над портретом забезпечував цю свіжість і експресивність виразу. Г. С. Тениер недоблюблює пасивного позування моделі. Звичайно він веде з портретованим бесіди, дозволяє йому вільно рухатись, непоміти спостерігаючи свою модель, скоплюючи і фіксуючи „на ходу“ істотне. Таким чином і сама ліпка форми носить широкий і вільний характер, однак, не переходячи в імпресіонізм.

Більш академічно, на нашу думку, виконаний ряд станкових творів 1928—1935 рр.: „На варті“ (мати партизанка з дитиною на руках і гвинтівкою), „Есть в польоті“ (мати тримає дитину, яка запускає дитячий планер) і „Ранок“ (фігура фізкультурника, що потягається). Опрацьовані з великим знанням форми і композиційною рівновагою, ці твори, однак, дають трохи узагальнений образ.

Тепер ми щільно підійшли до найважливішого етапу в творчості скульптора. Г. С. Тениер сміливо береться за найзначніші ідеї, ставлячи собі завдання втілити найбільш героїчні і величні історичні образи революціонерів. Він прагне здійснити ідею Леніна про монументальну пропаганду.

В 1937 році Григорій Самойлович задумує грандіозний образ наркома оборони маршала Радянського Союзу Клиmenta Єфремовича Ворошилова. Статуя задумана не тільки як індивідуальний портрет, а й як втілення в особі вождя всієї могутності і величності Червоної Армії. З цією метою кіна статуя К. Є. Ворошилова дається в грандіозних масштабах 5-метрового монументу. Робота над „колосом“ зайняла в художника понад два роки, і він віддав багато творчих сили, великого напруження всії. Вперше роблячи такий цікавий дослід, не маючи до себе найближчих прикладів, скульптор повинен був сам знайти всі методи і техніку роботи грандіозної скульптури. Двічі вже напівзакінчена фігура валилась, бо каркас не витримував величезної маси глини. Але скульптор з упертістю і з наполегливістю відновляв зруйноване і переможно довів справу до кінця.

Для скульпторів минулого тема кінного пам'ятника була насамперед проблемою коня. „Cavalllo“ („Кінь“) найчастіше називає Леонардо свого колоса — кінну статую Сфорцо і, задумуючи свою статую, він насамперед цілком заглиблюється у вивчення



Г. Теннер. Портрет художника Ю. Р. Бершадського. Глина



Г. Тіннер. Пам'ятник Карлу Марксу.
Ескіз. Деталь. Пластелін

анатомії коня. Було навіть традицією, що кінні пам'ятники доручалися переважно досвідченим „конярам“ (Клодт, фон Югенсбург, Тюлько й ін.). Г. С. Тіннер не підійшов так одиобічно до свого завдання. Його герой-вождь великої Червоної Армії був надто значною ідеєю, щоб скульптор міг захопитись конем.

Часто у двір перед величезним вікном майстерні приїжджав знайомий командир РСЧА на мускулистому коні і повільно басував перед скульптором, але яка звичайна і далека була сама по собі прекрасна натура від того задуму, який носився перед художником. Скульптор коректував по живій моделі тільки деякі анатомічні моделі свого колоса.

Основне ж цим уже було знайдено в маленькій моделі.

Г. С. Тіннер уважно вивчив краще з художньої спадщини в галузі кінного пам'ятника. Безумовно, перед ним маячили величні монументи „Гаттамелати“ Донатело, „Коллеоні“ Вероккіо, „Петра I“ Фальконе і десятки пам'ятників XIX ст. Але сама чужість ідей цих пам'ятників завданню, яке стояло перед радянським скульптором, зберегла його від наслідування.

У Г. С. Тіннера був свій закінчений задум, йому хотілося, щоб могутня статуя виразила могутність і готовисть великої Червоної Армії до оборони, викликала також почуття мобілізаційної готовності в усіком трудащому, що дивиться на неї. Могутній, гарячий кінь, готовий до стрімкого бігу, здержується впевненою рукою вершника-наркома, який уважним, пильним поглядом дивиться в далечину; в піднятій лівій руці біонокль. Не зважаючи на величезні розміри монумента, загальна пропорція коня і вершника прекрасно знайдена, добре опрацьовані силует, великі лінії і маси з головних точок зору на статую.

Є, однак, деякі розходження в трактовці коня і вершника. Коневі дано трохи важкі барочні форми, живописно кинуто гравюрою. Більш нервово і тонко виліплена голова коня. В фігури вершника, К. Є. Ворошилова, більше статичності, силует ІІ менш виразний, менше експресії в русі голови. Більше руху в фігури і виразі дало б більше єдності коня і вершника. Але скульптор ніби не хотів порушувати уродистості в цілому.

При цих окремих недоліках композиційний задум монумента дуже вдалий. Найважливіше те, що рішення образу і побудова форми не стоять в суперечності із взятими розмірами. Це сталося тому, що художник не просто збільшивав свою модель, а новою шукав рішення у масштабах великої фігури, зважаючи тільки на враження від грандіозних обсягів і площин. Ці відносини були так чуйно знайдені, що якості фігури виявилися тільки тоді, коли вона була винесена на повітря з тісної майстерні. Особливо прекрасно вималювався ІІ силует на фоні неба на українській виставці у парку культури і відпочинку в Москві.

В багаточисленних рецензіях кінна статуя К. Є. Ворошилова одержала високу оцінку. Гіпсовий відлив ІІ був придбаний урядом, але дальша доля твору не може вважатися остаточно вирішеною. Поставлена в тісному залі Одеського музею Революції, статуя не дає того враження, яке давала б на відкритій площі і виконана в бронзі.

Скульптор продовжує працювати далі над образом К. Є. Ворошилова, прагнучи знайти нове і різноманітне його рішення. В наступному, 1939 році він створює дві нові статуї наркома оборони. Спочатку він розробляє їх у вигляді невеликих фігурок, а потім у масштабі натури. На одній з них К. Є. Ворошилов зображений в шкіряному пальто і кашкеті, він бадьорим кроком іде вперед. У всьому русі фігури сила і впевненість. Друга фігура наркома показує його як вождя стратега, заглиблего у вивчення карти. В цих фігурах безсумінно дальше заглиблення образу, можливо, менш грандіозного, але більш природного і конкретного.

В 1938 році був оголошений всесоюзний конкурс на пам'ятник Карлу Марксу в Одесі. З восьми поданих проектів жюрі дало найбільш високу оцінку проекту, зробленому Г. С. Тіннером в співробітництві з групою архітекторів і художником Мучником. Проект був затверджений урядом і зараз по йому буде споруджуватись пам'ятник в Одесі.

В загальному задумі композиції прекрасно вражене положення пам'ятника на площі, куди сходяться три головні магістралі і масштабне відношення монумента до площи.

В фігури Маркса синтезована провідна думка його діяльності, проголошення „Комуністичного маніфесту”—керівництво дореволюційної лінії пролетаріату. Фігура, закутана в широкий плащ, відзначається романтичною піднесеністю. В лівій руці мислителя і революціонера рукопис маніфеста, права у широкому перекончному жесті простягнута вперед. Голова трактована широкими масами, енергійно виліплений великий опуклий лоб і маса волосся. Взятий за задумом у більш ранньому віці, Маркс показаний без тієї великої шевелюри, яка стала надто канонічною в більшості його зображень.

У всіх указаних монументальних пам'ятниках останніх років Г. С. Теннер зумів створити правдивий, ідейно насычений образ і знайти йому значний художній вираз. Але художник не зупинився на знайденому. В новому задумі, над яким працює скульптор (проект пам'ятника Ф. Е. Дзержинському) ми бачимо новий крок вперед. Кінець 1939 року і початок 1940 скульптор був зайнятий роботою над багаточисленними ескізами і варіантами статуї великого революціонера і залізного чекіста.

Надзвичайно просто, суворо і широко задумана фігура революціонера, одногро з організаторів перемог Жовтня. Незламна воля і напруженна пильність чекіста у всій цій мужній фігурі, що суворим по-

ступом стрімко йде вперед, розкинувши полі шинель. В худорявлі високі фігури з високо піднятою головою—прагнення до високої мети. Нам здається, що в цій фігурі скульпторові вдалося створити найглибший образ. Одночасно і обробка форми цієї фігури більш рішуча, плавна і живописна.

Г. С. Теннер не тільки художник-практик, а й теоретик і педагог. В цій галузі він зробив дуже багато. З його приходом в Одеське училище (після безперервної зміни педагогів) ожили і наповнились творчим кипінням керамічний факультет і скульптурна майстерня. Чудовий товариш, близький друг студентів, який терпляче і вперто передав їм свій досвід, свої захоплення мистецтвом, Г. С. Теннер не міг не зробити глибокого впливу на молодих керамістів і скульпторів.

Крім цього, важливе значення мала і робота з студентами на теоретичних курсах (читання пластикою анатомії, бесіди про композицію).

Останні випуски художнього училища показали, яку підготовлену молодь дав керівництво Григорія Самойловича. Його студенти, випускники 1938—1939 рр.—це молоді скульптори, які з великою вмілістю, майстерністю володіють формою і свідомо роблять свою справу.

Григорій Самойлович Теннер з честью несе звання радянського скульптора і педагога, і вся його діяльність стоїть на висоті тих завдань, які поставила перед ним соціалістична батьківщина.

M. Котляр

Пам'ятник Т. Г. Шевченкові

Неопубліковані малюнки І. Ю. Рєпіна

В 1908 році українські громадські організації порушили питання про спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченкові. Був оголошений конкурс, в жюрі якого увійшов і І. Ю. Рєпін. Художник гаряче відгукнувся на заклик про збір коштів на пам'ятник великому українському поетові, якого він гаряче любив, творчість якого знав з дитячих років.

Рєпін зробив малюнок, темою якого послужили рядки з поеми Шевченка „Кавказ”:

„Споконвіку Прометея
Там орел карає”,—

і подарував його комітетові по спорудженню пам'ятника для видання листівки. Тоді ж, очевидно, Рєпін зробив кілька начерків проекту пам'ятника Шевченкові, чотири з яких знайдені нами в архіві художника, що залишився в його будинку „Пенати” в Куоккалі.

Художник зобразив поета прикутим до тачки, в хвилині напруженості творчості, коли поет виливав у віршах свою сковану неволею бунтівливу душу. Під одним з малюнків художник написав: „Тарас Григорович Шевченко. Народився кріпаком, все життя боровся за пригноблених. В тяжкій неволі виспівував у віршах красу України, на якій жив історією свого народу і волею свого духу. Ніколи не був рабом і високо ставив гідність людини в людні”.

Збереглись також написані на окремих листках

чорнові тексти епітафії до пам'ятника, складеної Рєпіним. Ось їх зміст:

„О Тарасе!
Великий страстотерпче!
Неволя... Кайданы...
Таким являється всегда мне образ твой.
Крепостиным ты был Апостолом свободы.
Рабом—ты равноправным был, народу другом
верным.

Аристократ ума, души,
Поэт—ты муку Прометея
В груди носил и пел красу Украины.
Бессмертен ты, и голос твой
Все громче слышен угнетенным!
Растет, колышется толпа бездольных...
Сестер и братьев.
„На всех языках“ чут тебя!
Ты равенства и чести рыцарь.
И ныне вечной благодарной памятью к тебе
славянский мир горит и славит.
Иstatую тебе—герою
Мать—Украина посвящает”.

В другому чорновику епітафії художник називає великого кобзаря „народа старшим братом, другом“, „влюбленим сином свободы“, „ліцарем крепаков“.

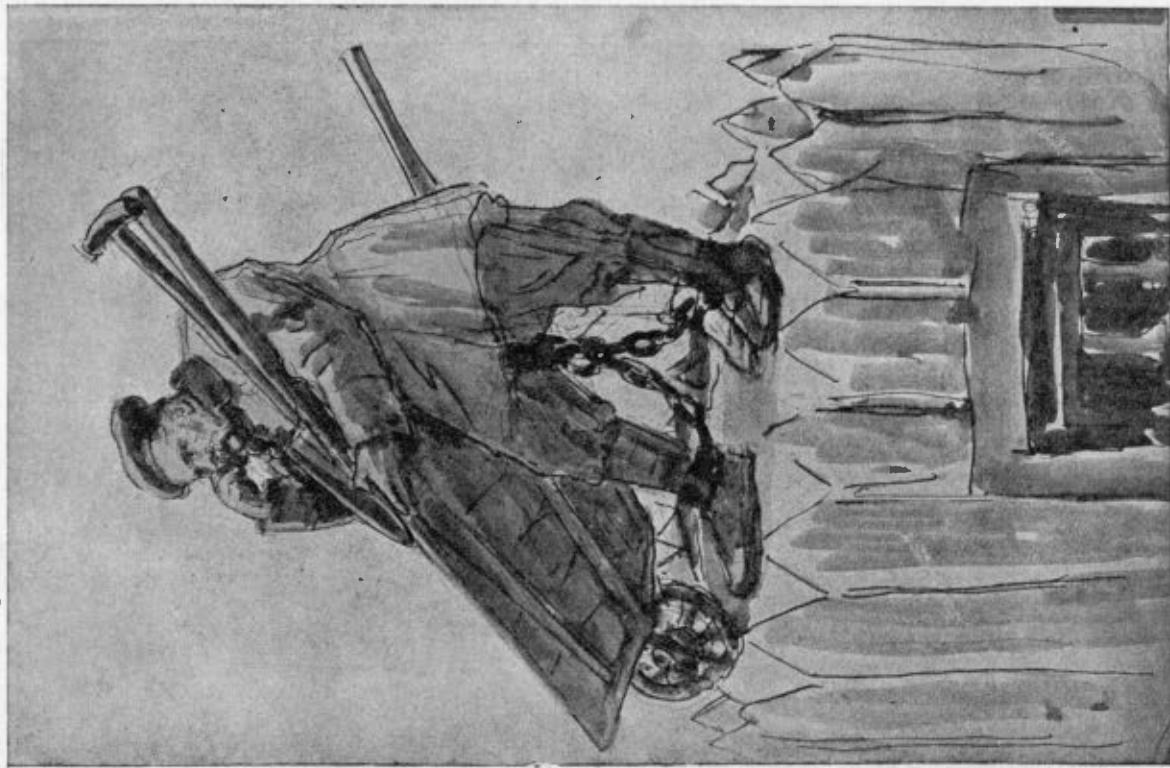
I. Бродський, Ш. Меламуд

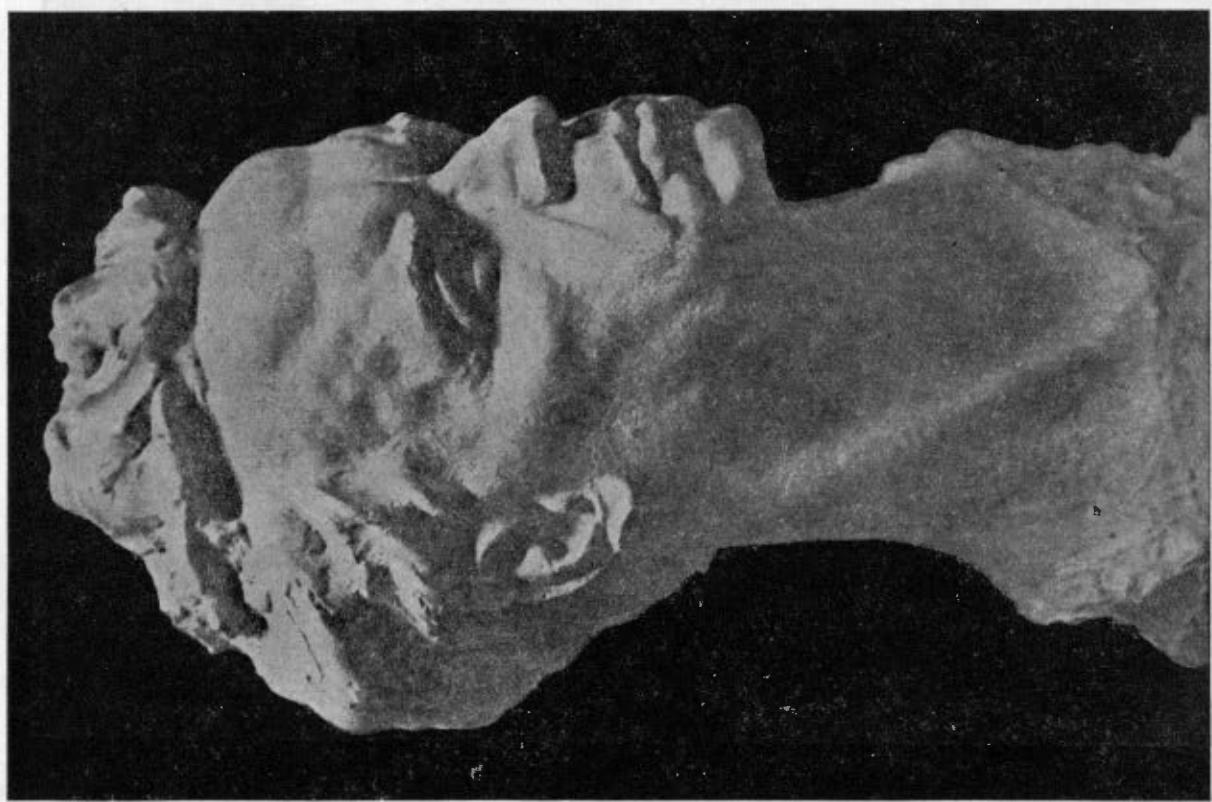
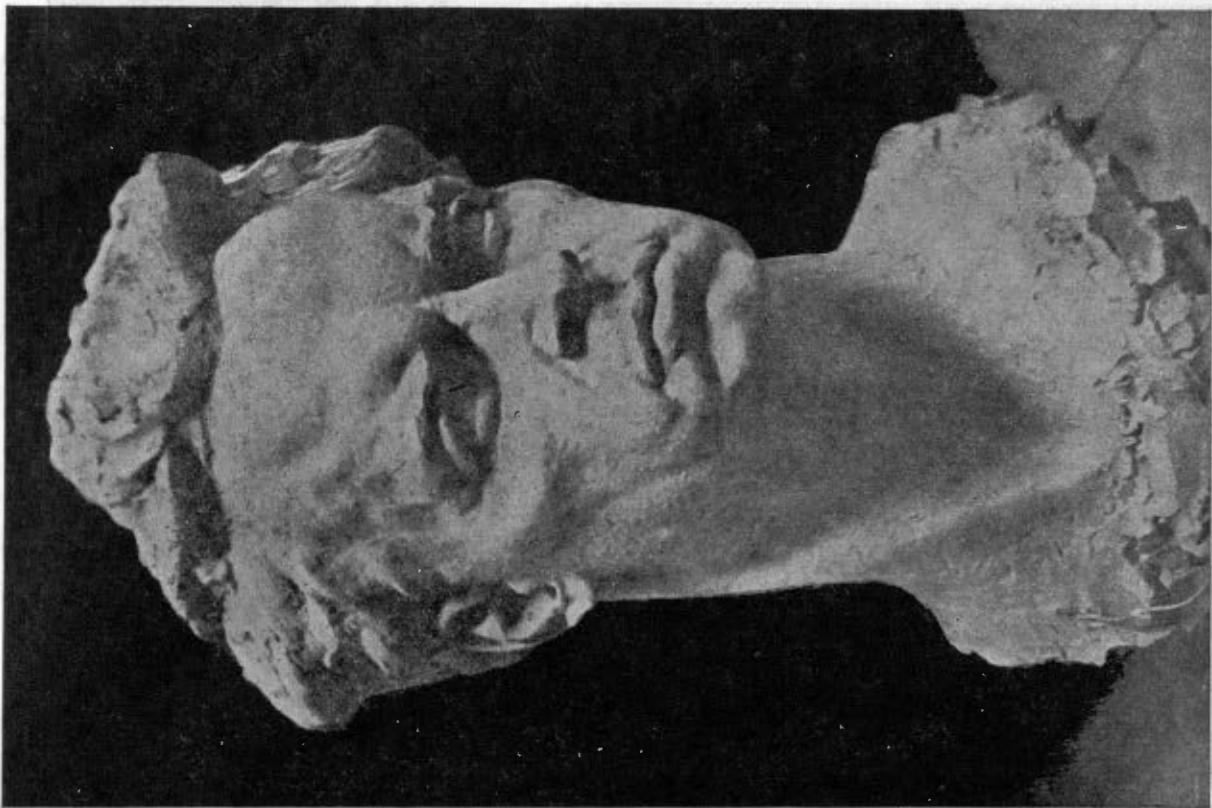


Марко Кропівняк Шевченко:

Родине Кримське, що змусив бориса за ініціативою
Італійської національної волонтерської організації Україна
та художників та інтелектуалів створити пам'ятник Тарасу
Шевченку. Наказа ніхто робіть, ні внесоком
бажає долучитися, сільські громади в генотипі.

I. Ю. Рєпін. Проект пам'ятника Т. Г. Шевченкові.
Праворуч — деталі проекту пам'ятника. Перо. Акварель. Публікується вперше





В майстерні скульптора. Портрет заслуженого діяча мистецтв, орденосця О. П. Довженка роботи Г. Пивоварова. Глина. 1940

356.

ЗМІСТ

	Стор.
Після пленуму	2
Г. РАДІОНОВ — В. Г. Кричевський	3
С. РАЄВСЬКИЙ — Дві виставки. Нотатки про творчість О. Пащенка і Ц. Стоянова	13
М. КОТЛЯР — Скульптор Г. С. Теннер	21
I. БРОДСЬКИЙ, Ш. МЕЛАМУД — Пам'ятник Т. Г. Шевченкові. Неопубліковані малюнки І. Ю. Рєпіна	29
В майстерні скульптора	32

На 1-й стор. обгортки:

В. Г. КРИЧЕВСЬКИЙ. Пейзаж. Олія

На 2-й стор. обгортки:

ХРОНІКА. За дальший розквіт плакатного мистецтва

КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:

М. КОЗІК. Будинок, де перебував Й. В. Сталін під час заслання
у Вологду. Олія

I. ТРУШ. Гуцульське село. Олія

ВІД РЕДАКЦІЇ: З технічних причин кольорові репродукції творів
О. Пащенка і Ц. Стоянова будуть вміщені у восьмому номері журналу.

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“
Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22

Редактор Г. Радіонов
Коректор М. Степняк

Уповнов. Головліту № 8774. Зам. № 396. Тираж 1500. Папір: 62×94 см. Друк. арк. 4, нап. 2. В папер. арк. 94.000 літ.
Здано до друку 21 VI 1940 р. Підписано до друку 27/VII 1940 р.
Фабрика художнього друку Державного видавництва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул. № 44



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“

Київ, вул. Воровського, 22

Відкрито прийом передплати на періодичні видання на друге півріччя 1940 року

„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ“

ОРГАН ІНСТИТУТУ ФОЛЬКЛОРУ АКАДЕМІЇ НАУК УРСР І УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік — 18 крб., на 6 міс.— 9 крб. Ціна окремого номера 3 крб.

„ТЕАТР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Багатоілюстрований журнал, що широко висвітлює питання театрального життя України та братніх національних республік. Виходить щомісяця. Умови передплати: на рік — 24 крб., на 6 міс.— 12 крб., на 3 міс.— 6 крб. Ціна окремого номера — 2 крб.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює теоретичні і практичні питання радянського музикознавства, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських композиторів, творчими досягненнями композиторів братніх радянських республік, з народною музичною творчістю.

Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік — 12 крб., на 6 міс.— 6 крб. Ціна окремого номера — 2 крб.

„ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює поточне мистецьке життя СРСР, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських художників і графіків, з класиками українського, російського і світового маліарства і скульптури, з матеріалами поточних виставок і з народним мистецтвом.

Умови передплати: на рік — 36 крб., на 6 міс.— 18 крб., на 3 міс.— 9 крб. Ціна окремого номера — 3 крб.

„АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал виходить щомісяця. Висвітлює питання архітектурного будівництва, планування і соціалістичної реконструкції міст УРСР і колгоспної архітектури. Умови передплати: на рік — 36 крб., на 6 міс.— 18 крб., на 3 міс.— 9 крб. Ціна окремого номера — 3 крб.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ ВСІ РАЙОННІ І МІСЬКІ БЮРО „СОЮЗПЕЧАТИ“, ФІЛІЇ КОГІЗ’У, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІЇ І ЛИСТОНОШІ.